II-65.785

# e n cizek

Geneza romanului antic ● Contextul istoric și condițiile literare în care apare romanul grec ● Preromanele ● Speciile și modalitățile caracteristice romanului grec ● Primele romane grecești ● Structura primelor romane grecești ● Principalele romane grecești ● Romanele grecești istorice și umoristice ● Dezvoltarea romanului în secolele al II-lea și al III-lea ● Romanul latin al condiției umane ● Geneza romanului latin ● Petroniu ● Enigmele Satyriconului ● Structura universului lui Petroniu ● Umorul lui Petroniu ● Apuleius ● Bivalența structurală a Măgarului de aur ● Soarta formulelor romanești antice ● Influența romanelor antice asupra succesoarelor medievale și moderne ● Continuitate și discontinuitate în evoluția genului ● Cele două sisteme romanești ●

# evoluția romanului antic

editura univers

II-65.785

# EVOLUȚIA ROMANULUI ANTIC

EUGEN CIZEK

0 000007 52103 BCU Iasi

DONAȚIE
Prof. PAULA BUSUIOC
2011

București — 1970
Editura UNIVERS

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

# INTRODUCERE

Îndeobşte autorii de investigaţii asupra romanului se încurcă în definiţia genului şi sfîrşesc prin a preciza că de fapt este imposibil a-l delimita precis. Pînă la urmă se recurge la definiţiile din marile dicţionare, Littré sau Larousse. De aceea le vom reproduce şi noi: „Povestire închipuită, scrisă în proză, în care autorul caută să stîrnească interesul prin zugrăvirea pasiunilor, moravurilor sau prin ciudăţenia întîmplărilor" (Littré).

„Operă de imaginaţie, povestire în proză a unor întîmplări imaginare, inventate şi combinate pentru a-l interesa pe cititor" (Larousse).

Prin urmare prima particularitate a romanului ar fi povestirea inventată, conflictul imaginar. Dar cercetătorii problemelor romaneşti au evidenţiat în repetate rînduri că romanul s-a străduit să depăşească povestirea pură, gratuită, să-şi creeze un fertil litigiu organic între intriga nudă şi dezbaterea marilor probleme ale omului, ale existenţei sociale şi morale.

Totuşi considerăm ca prea limitată definiţia romanului, propusă de esteticianul maghiar G. Lukács, care porneşte de la observarea acestei tendinţe: „Romanul este epopeea unui timp în care totalitatea extensivă a vieţii nu mai este un dat imediat, unui timp pentru care imanenţa sensului vieţii a devenit o problemă, dar care totuşi n-a încetat să caute totalitatea" *(La théorie du roman,* Genève, 1963, p. 49). Însă, pe de o parte, aspiraţii spre o asemenea organizare a materiei romaneşti se prezintă ca organic legate de evoluţia genului şi se manifestă chiar şi în antichitate, aşa cum vom arăta în cuprinsul cărţii şi, pe de altă parte, Lukács însuşi reliefează că romanul nu este o formă închisă, ca alte specii literare, ci un proces, o devenire (p. 67). În acest sens trebuie amintite şi eforturile de a demonstra procesualitatea romanului, de a afirma că romanul rezistă mai mult ca orice altă specie literară conceptului de „gen", întreprinse recent de un profesor american, Ben Edwin Perry în *The Ancient Romances. A Literary Historical Account of their Origins,* Berkeley, 1967.

Pe de altă parte, fără a avea pretenţia alcătuirii unei definiţii rigide a genului, menţionăm totuşi ca o condiţie inevitabilă necesitatea

unei anumite dimensiuni a povestirii. Narația concentrată, scurtă, de mare densitate, nu poate fi un roman. Redactarea în proză, totuși obișnuită, nu este absolut indispensabilă. S-au scris romane în versuri ori s-au introdus fragmente de poem în corpul unui roman, ca în *Satyriconul* lui Petroniu. Este limpede că orice roman trebuie să emoționeze, dar ni se pare necesar ca materialul ficțional să nu rămînă în zona legendei mitice, să restituie narația unor fapte și personaje din aria cotidianului. În acest mod, romanul a putut să răspundă unor exigențe specifice ale publicului. Oricum o anumită demitizare, măcar aparentă, se impune cu necesitate, chiar dacă romanul este succesorul mitului și al epopeii.

În asemenea accepție vom aborda și romanele antice și le vom diferența de ceea ce numim preromane. Sîntem deci convinși că se poate vorbi de un roman antic. Nu are sens să limităm genul la producțiile românești din ultimele trei secole. Vom înțelege prin antic numai ceea ce este grec și roman.

Tocmai pentru că admitem proteismul genului, capacitatea romanului de a se transfigura și adapta necontenit, nu ignorăm marile diferențe care există între profilul atît de variat al creației românești din secolele al XIX-lea și al XX-lea și aspectul antecesorului antic. Deși, așa cum am arătat mai sus, chiar antichitatea a cunoscut tendința spre o literatură romanescă plurivalentă, este clar că ea nu a putut realiza varietatea și complexitatea structurilor moderne ale genului. Vom evidenția la timpul potrivit — dar, firește, pe scurt — că marile mutații s-au produs în secolele XVIII—XX în funcție de exigențe social-istorice, psihologice și culturale imperioase (noi cuceriri social-economice, perimarea unor genuri literare mai vechi, îmbogățirea conștiinței și științelor ei etc.). Au apărut atunci romanul psihologic, începînd cu Benjamin Constant, romanul condiției umane, relansat și amplificat considerabil de Balzac, Stendhal și Dostoievski, romanul monologului interior și al fluxului conștiinței etc. Totuși, pe de o parte regăsim și astăzi romane foarte fidele tiparelor elaborate de străbunele grecești, iar pe de altă parte există, la nivelul permis de condițiile istorice respective, acea tendință spre explorarea antică a condiției umane. De aceea vom vorbi de discontinuitate dar și de continuitate în evoluția romanului. Delimitarea definitivă a genului, denumirea sa, înglobarea unor mărturii literare antice în sfera romanului, se înfăptuiesc pe baza unei anumite proiecții a experienței literare din secole apropiate de al nostru, unde însă ființau tiparele moș-

tenite din cultura greco-romană. De asemenea vom preciza că anticii posedau conştiinţa existenţei genului, chiar dacă nu inventaseră conceptul respectiv.

Noi vom stărui asupra romanelor latine, le vom analiza mult mai minuţios decît pe cele greceşti, din pricina valorii lor superioare şi complexităţii structurale sensibil sporite în raport cu romanele hellenice.

Credem că o prezentare a romanului antic poate să intereseze publicul nostru cititor. Aşa cum vom releva la locul potrivit, în cultura românească şi în popularizarea literaturii antice, romanele antice au deţinut totdeauna o poziţie importantă. Cartea de faţă are la bază un curs ţinut în toamna anului 1969 la secţia de filologie clasică a Universităţii din Bucureşti, dar este concepută şi executată astfel ca să intereseze un cerc mai larg de cititori. De aci prezenţa unor rezumate relativ ample ale romanelor antice şi o anumită limitare a notelor şi a elementelor filologice. Pentru o mai bună înţelegere a opiniilor noastre, recomandăm însă lectura tălmăcirilor româneşti a romanelor antice, apărute în ultimii ani în ţara noastră.

Am înfăţişat şi discutat unele rezultate ale exegezei moderne. Ne-am străduit să aducem puncte de vedere noi în unele probleme ca cele ale infrastructurii filozofice a romanului latin, ale orientării sale fundamentale, ale relaţiilor romanului în general cu istoriografia şi cu speciile limitrofe, ale influenţei creaţiei româneşti latine asupra celei greceşti, ale diferenţierii etapelor diacroniei romanului grec în funcţie de modificarea, îmbogăţirea motivaţiei fundamentale în stratul al doilea al genului (la valenţele erotice se adaugă funcţia esenţială a destinului, anterior absentă) etc. Tocmai această amplificare a romanului grec ne-a determinat să tratăm întîi global primele romane greceşti, exclusiv erotice, pentru a trece în continuare, o dată cu diversificarea genului, la analiza pe capitole separate a celor de dragoste şi a romanelor de alte tipuri. Desigur, nu ne-am propus tratarea exhaustivă a problematicii atît de complicate, suscitată de romanele antice, ci doar reconstituirea unor trăsături de organizare internă din manifestările româneşti greco-romane.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

# NOTĂ

*Pentru citatele din textele anitce am utilizat uneori traduceri tipărite.*

— *Pentru Longos,* Dafnis şi Chloe, *am utilizat tălmăcirea profesorului Constantin I. Balmuş, apărută în Editura de Stat pentru literatură şi artă, colecţia „Biblioteca pentru toţi", Bucureşti, 1956.*

— *Pentru Apuleius,* Măgarul de aur, *am citat din tălmăcirea lui I. Teodorescu. Editura pentru literatură, colecţia „Biblioteca pentru toţi", Bucureşti, 1968.*

— *Pentru Petroniu,* Satyricon, *am dat noi o traducere, avînd ca bază tălmăcirea noastră din Editura pentru literatură, colecţia „Biblioteca pentru toţi", Bucureşti, 1967, dar într-o formă îmbunătăţită.*

*Am dat de asemenea traduceri proprii pentru Heliodor, Chariton, Achilleus Tatios şi pentru cele mai multe pasaje reproduse din filologii moderni străini. Datorită utilizării unor tălmăciri diferite unele nume proprii greceşti apar în mai multe grafii. Dar Chloe, Cloe şi Hloe reprezintă, de pildă, acelaşi personaj.*

*Am consemnat trimiterile la studiile moderne în note, plasate la sfîrşitul fiecărui capitol. Am însoţit textul cărţii de anexă şi bibliografie. Trimiterile la operele antice figurează chiar în text, între paranteze, prima cifră reprezentînd numărul cărţii iar a doua numărul capitolului respectiv. Pentru simplificare am indicat operele într-o formă prescurtată numai la acei autori care au lăsat mai multe lucrări. La ceilalţi, am citat integral numai numele autorilor. De asemenea am indicat textele din Apuleius numai cu numele romancierului, întrucît ne-am referit exclusiv la* Măgarul de aur.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

# I

## GENEZA ROMANULUI ANTIC

**Contextul istoric şi condiţiile literare în care apare romanul grec — Preromanele — Speciile şi modalităţile caracteristice romanului grec.**

MOMENTUL apariţiei romanului grec nu este uşor de precizat. Mărturiile provenite din antichitate nu conţin nici o tradiţie privind crearea genului şi nici măcar numele unui inventator, unui εὑρέτης al romanului, aşa cum se constată pentru alte genuri literare. Chiar cînd atare informaţii tradiţionale se dovedesc eronate la o analiză atentă, ele atestă totuşi preţuirea genului respectiv, conştiinţa clară a existenţei şi a delimitării acestuia de alte specii literare. Dar anticii nu posedau nici măcar un termen, un cuvînt care să desemneze clar creaţia literară romanescă. Ei întrebuinţau pentru diferitele romane feluriţi termeni care se pot traduce în limbile moderne prin „povestire", „acţiune" etc. [1]

Aceasta nu înseamnă însă că anticii nu aveau de loc sentimentul existenţei literaturii romaneşti. Primii oameni care au scris sau povestit oral un roman erau conştienţi că întreprind o activitate literară inedită, aşa cum subliniază şi cele mai recente cercetări asupra romanelor antice. Limitele şi semnificaţiile specifice ale genului nu le erau prea clare întrucît teoreticienii lor nu considerau romanul ca o specie literară înaltă, de importanţă majoră, ca epopeea, tragedia, istoriografia etc. Chiar dacă romanul era apreciat ca literatură umilă — aşa cum arată într-o scrisoare a sa împăratul Iulian —, publicul îl gusta şi-l încuraja, ca pe o artă pasionantă, seducătoare, interesantă. Desigur romanul apare relativ tîrziu în ansamblul literaturilor hellenică şi latină, ca un gen nou, izvorît în condiţii istorice specifice, însă atracţia exercitată asupra cititorilor ilustrează

importanța sa, capacitatea de a satisface necesități spirituale reale. [2]

Condițiile literare în care apare romanul, confluențele și interferențele de genuri la nivelul cărora se realizează începuturile sale, geneza artei romanești în general, constituie una din problemele cele mai dificile și mai controversate ale filologiei clasice, unul din destul de numeroasele „locuri disperate" ale exegezei moderne consacrate culturii grecești și latine. De aceea există cercetători ai romanului antic care ocolesc impasul, care-l constată și renunță a-l soluționa, mulțumindu-se să abordeze doar evoluția sau structura genului. Credem însă că totuși geneza romanului poate fi atacată și elucidată măcar în parte.

Esențial ni se pare efortul de a preciza contextul istoric, de a înțelege cărui public și din ce epocă li s-au adresat primele manifestări romanești. Romanul nu a putut apărea decît impus de gustul unui anumit public, gust decantat într-o conjunctură istorică particulară. Or, acest public nu putea fi decît cel al epocii hellenistice. Este deci vorba de un public conștient de prezența unei culturi seculare hellenice, care încercase multiple experiențe și sfîrșise prin a depăși limitele genurilor tradiționale, încît ajunsese să aspire spre o dezvoltare spirituală nesatisfăcută de disponibilitățile marilor mituri ale trecutului. Sau, altfel spus, acest public resimte în mod intens o sete de ficțiune fără precedent, dar de o ficțiune realizată în tipare noi. La aceasta s-a adăugat dorința imperioasă de relaxare spirituală, căutarea a ceea ce noi numim acum deconectante.

O asemenea dezvoltare, o asemenea expansiune intelectuală nu putea ființa decît pe solul unei existențe sociale diferite de cea realizată în Hellada clasică. Într-adevăr, în urma cuceririlor realizate de Alexandru, ele însele stimulate de noi necesități ale societății din secolul al IV-lea î.e.n., civilizația greacă se extinsese asupra unor noi și întinse teritorii geografice și spirituale. Pe aria victoriilor lui Alexandru se implantaseră state monarhice vaste și vechea formă de organizare a vieții politico-sociale grecești, polis-ul, orașul-stat, se destrăma iremediabil. În epoca hellenistică polis-ul se menține ca unitate administrativă și uneori chiar

politică, dar în noul context economico-social, oamenii nu se mai simt solidari cu sistemul de viață și de gîndire al orașului în care locuiau. Polis-ul nu mai funcționează ca structură spirituală de care să se simtă inexorabil cuplat omul-cetățean. Aspirațiile vieții individuale încetează a mai constitui năzuințe organice ale polis-ului, constrîngerile vechilor sisteme relaționale ale societății grecești se relaxează pînă la dispariția lor, așa cum subliniază profesorul Pierre Grimal. [3]

În cîmpul simplificat, uneori aproape gol de răspunderi și implicații colective, în care se simte plasat, omul societății hellenistice este interior divizat între amplificarea, extrapolarea interesului său spiritual pentru inedit, pentru curiozități și noutăți geografice, etnografice și mai ales morale pe de o parte — și limitarea, concentrarea atenției asupra vieții familiei sale și chiar a propriului eu. În aceste condiții, în sfera preocupărilor spirituale pătrund și experiențele unor oameni de condiție modestă, neinteresante în vechiul polis. Pe rețeaua necesităților de evaziune și de sensibilitate contradictorie, epopeea și tragedia, proiecțiile literare ale societății trecutului care exaltau, care de fapt respirau valorile polis-ului, nu mai oferă satisfacții globale. Mitul se umanizează, pierde implicațiile sale eroice, se ajustează noilor norme spirituale. În ultimă instanță, el trebuie să cedeze pasul unei noi proze poetice, unde să se recunoască trăirile omului societății hellenistice.

Georg Lukács subliniază deci judicios că eroii romanului se nasc din alterarea lumii exterioare. Zeii au tăcut, arăta cercetătorul maghiar, sacrificiile și extazul nu mai au putere, lumea acțiunii se detașează de oameni. Eroul eposului, care n-a fost niciodată un individ autentic, se închină înaintea eroului romanului. [4] Și iată, prin urmare, romanul gata născut. Aventurile individului destoinic se impun ca materia preferată a acestui gen. Acest individ nu contesta totuși toate valorile tradiționale: dimpotrivă, afirma pe cele ale curajului, fidelității, onestității.

De aceea, așa cum am relevat în treacăt, romanul exploata, trebuia să exploateze tradițiile literare. Romanul nu se putuse modela în cadrul polis-ului, dar era obligat să

utilizeze experiența genurilor anterior dezvoltate, să se formeze în conexiune cu alte specii și modalități literare mai vechi.

Încă în secolul al XVII-lea Pierre de Huet a emis ipoteza că ceea ce am numi noi în prezent arhetipul romanului trebuie căutat în Orient. Numeroși savanți au criticat în mod judicios această supoziție, începînd cu Alexis Chassang [5]. Adevărul este că romanul se modelează într-o lume plină de vestigii ale civilizațiilor orientale, de interferențe cu moștenirea acestora. De aceea unele motive au putut fi împrumutate din povestirile orientale, iar tendința spre fabulația luxuriantă a aflat acolo precedente stimulative. Totodată, nu trebuie uitat că, așa cum am relevat mai sus, romanul s-a organizat ca atare în cadrul societății grecești din epoca hellenistică. De asemenea, pentru structurarea sa specifică, producția romanescă a utilizat cu prioritate arhetipuri oferite de literatura Greciei clasice.

Într-o cercetare celebră asupra romanului grec, apărută în anul 1876 și reeditată ulterior, de fapt prezentă în orice bibliografie consacrată problemelor genului, Erwin Rohde susținea că în structura romanului antic s-ar fi conjugat doi constituenți fundamentali, în primul rînd cel erotic și în al doilea rînd cel aventuros, pornind de la arhetipurile corespunzătoare realizate în poezia hellenistică de dragoste și în povestirile fantastice de călătorie. [6] Mișcarea literar-retorică din secolul al II-lea al erei noastre, numită îndeobște sofistica a doua, ar fi determinat fuziunea acestor două elemente și ar fi constituit baza formării romanului grec. [7] Însă teoria lui Rohde a fost de multă vreme contestată. S-a dovedit că apariția romanului precedă cu mult formarea celei de a doua sofistici. Pe de altă parte, elegiile alexandrine, deși au contribuit la rafinarea sentimentelor de dragoste, n-au fost nici pe departe singura specie literară, unde s-au restituit emoțiile suscitate de atracția reciprocă resimțită de tradiționalul cuplu. Nici aportul artei declamațiilor — anterioare celei de a doua sofistici — n-a putut fi decisiv, așa cum se mai susține și în prezent. [8] Un rol mai important l-au jucat relatările de călătorii fictive sau reale, dar deformate de impulsurile fanteziei, care satisfăceau pasiunea pentru

peisaje fabuloase și pentru aventuri funambulești. În același timp, povestirea de călătorie a furnizat romanului modelul narației la persoana întîi.

O contribuție substanțială a fost adusă și de epopee. În organizarea invenției romanești oricine poate recunoaște arhetipul oferit de eposul homeric ; iar în structura acestuia din urmă descifrăm cu ușurință elemente romanești. Mai mulți cercetători au deslușit în *Odiseea* o formulă compozițională specific romanescă : aventurile celor doi soți, separați de multiple tribulații și reuniți într-un final fericit. La Homer se regăsesc de asemenea tipare ale unor episoade erotice (cu Circe, Calipso, Nausicaa), exaltarea virtuților protagonistului și ale altor eroi, reprezentarea unor peisaje utopice (descrierea vieții feacilor), secvențe de intrigă realistă, umoristic construită (povestea legăturii dintre Ares și Afrodita) etc. În contextul polis-ului, așa cum am arătat de fapt, epopeea se adresase zonelor de sensibilitate, atinse ulterior de roman. Bruno Lavagnini a decelat în structura romanelor grecești și arhetipuri elaborate în cadrul numeroaselor legende populare, care circulau în lumea hellenică, în umbra sanctuarelor și în corelație cu tradiții, culte, mituri și cronici locale.[9] Chiar dacă eminentul cercetător italian a exagerat considerînd aceste legende locale ca principalul catalizator al decantării structurii romanești, prezența legendelor, am spune a basmelor locale din lumea greacă, pare indubitabilă. Ele au furnizat subiecte și tipare exploatate de primele romane. Desigur și istoriografia cultă, unde în antichitate fantezia autorilor acționa în profunzime, a înlesnit creația romanului. S-a observat cu sagacitate că romanele grecești sînt în general istorice, acțiunea lor petrecîndu-se mai ales în trecut și ilustrînd astfel afinități reale cu diverse varietăți de istoriografie.[10]

La contribuția furnizată de relatări de călătorie, epopee, istoriografie, legende locale trebuie să se adauge cea a teatrului, în special a comediei din epoca hellenistică, după opinia noastră deosebit de importantă. În toate genurile menționate mai înainte, se evocau aventurile unor personaje considerate ca reale sau legendare, înveșmîntate în straiele unor eroi de dimensiuni amplificate. Faptele petre-

cute, chiar dacă reprezentau produsul fanteziei pure, erau înfățișate de autor ca autentice și receptate de public ca reale sau măcar legendare. Dar romancierul inventă deliberat, operează cu ficțiunea mărturisită. Comedia oferea și ea modelul intrigii inventate, ostentativ străină de aura legendei eroice. Pe lîngă aceasta, arhetipurile iubirilor complicate, coincidențelor, recunoașterilor și surprizelor de tot felul, se detașează și în structura așa-numitei comedii noi. Este adevărat că Menandru și alți comediografi acordau prioritate caracterelor și nu intrigii, precum romancierii, dar nu credem că o asemenea distincție trebuie considerată primordială. De fapt, cîteodată, personajele unor romane interpretează mici scene dramatice și o declară explicit *(Istoria lui Apollonius, rege al Tirului, 16)*. Chiar și tragedia, mai ales cea a lui Euripide, a influențat unele romane grecești, ca cel al lui Heliodor de exemplu. Ben Edwin Perry nu exagerează prea mult cînd declară romanul „succesor necesar al dramei... pentru un public de cititori". [11] La rîndul său teatrul epocii hellenistice, prin excelență tragediile narative, relevă incidențe romanești în substanța și în construcția lor. Totuși, fără îndoială, legile generale ale genului romanesc diferă de cele ale comediei, în antichitate ca și mai tîrziu.

Terenul adecvat decantării romanului a fost pregătit și de bogata literatură nuvelistică antică. Așa-numita nuvelă — grecii și romanii o denumeau altfel și anume cu termeni care însemnau poveste sau istorioară [12] — narația scurtă a unei intrigi fictive, apare inserată încă în primele opere literare grecești. Dacă nu se poate vorbi de un adevărat roman înainte de roman, mai mulți autori s-au referit la nuvelă, înainte de nuvelă, adică tocmai la scurte povestiri încorporate în opere literare mai întinse. [13] Abia ulterior și anume la începutul epocii hellenistice, nuvela se va autonomiza, se va constitui ca atare, probabil în Asia Mică greacă, prin desprinderea ei din istoriografie, așa cum ilustrează și substituția treptată a personajelor istorice prin cele cu nume fictive sau chiar anonime. Evoluția nuvelei va făuri două tipuri destul de clar circumscrise, cel al nuvelei tragice, și cel al nuvelei realist-umoristice. Ambele au influențat incontesta-

bil [14] dezvoltarea istorică a romanului. Nuvelele tragice au contribuit substanțial la geneza romanului grec care, ca și povestirile milesiene — scurte nuvele picante pe gustul lui Boccaccio, adesea erotice, licențioase, interesate de scandaluri domestice, întocmai ca rudele lor mai vîrstnice, povestirile sibaritice — furnizau exemple de investigare indiscretă a vieții de familie, de ficțiune narativă și nu teatrală, de explorare a aventurilor strict personale ale unor eroi, care îndeobște nu purtau nume celebre. [15] Totuși nuvelele antice nu comportă nici dimensiunile și nici structura mai complexă a romanelor. Așadar nu există un gen literar-părinte al romanului sau altfel spus arta romanescă nu apare prin expandarea nuvelisticii sau altor specii literare. Dimpotrivă, romanul apare prin convergența multor specii literare — căci arhetipuri pot fi descoperite și în alte sectoare de activitate literară și încercările recurente de a le reduce la unul sau două genuri ni se par zadarnice — dar, așa cum am arătat, numai atunci cînd publicul a resimțit necesitatea unor opere în proză, hrănite din ficțiunea pură, eliberate de legendă și de istorie și reîncărcate cu invenție efervescentă, cu virtuțile deconectării. În aceste creații trebuia să se utilizeze, dar totodată să se și depășească, tradiții seculare de viguroasă artă narativă populară și de poezie sau proză cultă, de recunoscută elevație, însă atașate unor registre de sensibilitate, unor forme mentale și unor moduri de existență acum caduce. Arhetipurile au fost preluate, prelucrate, combinate, aproape în mod spontan, îndrumate spre matricea noului gen, care a și făurit o retortă creatoare adecvată exigențelor publicului vremii sale. Nu credem însă că elementul religios a jucat un rol esențial în formarea romanului, așa cum afirmă unii cercetători. [16] Vechile culte grecești pierduseră înrîurirea lor străveche și noile concepții și rituri orientale nu erau destul de puternice spre a determina fundamentarea unui gen care se definea ca laic și antimitic de la bun început.

În aceste condiții primele romane, care n-au izbutit să ajungă pînă în vremea noastră, trebuie să fi fost scrise înaintea erei noastre, cu certitudine în secolul I, de cînd datează și fragmentele care ni s-au conservat, însă probabil

și în veacul al II-lea, eventual chiar în prima jumătate a sa, în legătură cu unele fapte de bravură săvîrșite de Alexandru și de alți eroi istorici sau legendari, convertite în ficțiune captivantă, sau chiar în legătură cu tribulațiile imaginare ale clasicelor cupluri de îndrăgostiți. În plină epocă hellenistică, trebuie să fi circulat, oral și chiar în scris, multe narații romanești, compuse de scriitori mărunți sau complet necunoscuți chiar în vremea lor, care însă știau să seducă publicul prin practica unui gen de succes. [17]

*

Cum a rezultat și din cele demonstrate mai sus, multe din producțiile literare anterioare romanului comportau trăsături arhetipale, care n-au putut să se dezvolte pe calea structurării unui roman complet, datorită absenței contextului istoric adecvat. Unele din operele produse în genurile care au precedat romanul au fost de fapt niște preromane.

Cercetătorul francez Chassang, mai sus citat, a perceput aceste latențe romanești. Neraportînd însă geneza genului la contingențele istorice, el a făcut greșeala să considere drept roman orice poveste mai întinsă, unde ființau tendințe spre ficțiune. Erwin Rohde și alți învățați au demonstrat eroarea lui Chassang, însă nu este mai puțin adevărat că unele din operele literare anterioare epocii hellenistice — și considerate de cercetătorul francez ca romane — pot fi apreciate ca preromane. Ele au funcționat ca atare nu numai înainte de geneza romanului, ci și mult după apariția genului. De fapt preromanele au existat paralel cu romanele pînă la sfîrșitul antichității. Factura romanescă n-a devenit cu adevărat roman decît atunci cînd autorul operei în cauză ori a recunoscut ficțiunea ca obiectiv primordial, ori dacă n-a afirmat-o *expressis uerbis*, n-a încercat să convingă cu orice preț cititorul că faptele înfățișate reflectă măcar parțial adevărul istoric. Firește, și unele romane grecești comportă pretenția relatării unei întîmplări reale; de altfel și mai tîrziu, de pildă în romanul secolului al XVIII-lea, autorul pretindea a fi descoperit undeva un manuscris, ce ar fi cuprins o relatare exactă, autentică a

situațiilor inventate de el.[18] Dar simularea realității ficțiunii constituie în roman o componentă tehnică, procedurală, un truc, în vreme ce în istoriografia romanescă, în preroman îndeoște, ea reprezintă un obiectiv fundamental al autorului, căci atestă mentalitate, interese precise, convingeri profunde etc. Istoricii inventă convinși totuși că în liniile esențiale respectă realitatea măcar morală a faptelor.

În sfera preromanului pot fi incluse și narațiile populare anonime care circulau în secolele al VI-lea și al V-lea î.e.n. și ulterior. Este în primul rînd vorba de așa-numitul „roman" al lui Esop, structural similar multor povestiri vehiculate în Asia Mică, Siria, Palestina, Egipt. Narația în cauză constituia numai un preroman, care va fi cunoscut și utilizat de romancierii greci în special de Chariton și de Xenofon din Efes.

În ce privește istoriografia, primele elemente de preroman apar destul de clar în *Istoriile* lui Herodot. Pe lîngă unele nuvele, inserate frecvent de acest istoric în corpul amplei sale lucrări, se pot releva narații mai ample, autentice preromane așa cum este povestea aretalogică a lui Cresus, care domină tot conținutul cărții întîi din *Istorii*.[19] De asemenea apar în opera lui Herodot povestiri brodate pe un timbru mai ușuratec, umoristic, care preced romanul și nuvelistica persiflante, pline de elemente licențioase.

Alexis Chassang credea a fi descoperit în literatura greacă toate modalitățile romanului (filozofic, religios, erotic, de aventuri, fantastic, pastoral, geografic, istoric) și în orice etapă a dezvoltării culturii vechii Hellade : atică, alexandrină, romană etc.[20] Printre altele Chassang cita ca roman filozofic narația utopică a lui Platon, cu privire la Atlantida. Locuitorii insulei Atlantida trăiseră fericiți și puternici, cît și-au conservat vechile instituții, încredințate lor de Poseidon. După ce nebunia i-a covîrșit și i-a împins spre războaie, Zeus i-a pedepsit distrugîndu-i prin cutremure și inundații. Narația comportă un mit cu un sens alegoric destul de pronunțat, căci atlanții sînt organizați după modelul de stat, preconizat de Platon în *Republica*, adică viețuiesc separați în caste, cîrmuiți de o oligarhie puternică și posedă bunurile în comun. Ni se pare limpede că toate

aceste elemente configurau un preroman. Implicațiile mitice și filozofice, presimțirea existenței unei alte civilizații dincolo de Gibraltarul antic, coloanele lui Hercule, și absența structurii specifice a romanului autentic demonstrează că trebuie să ne oprim la o asemenea apreciere.

Într-un mod similar, ni se pare că se poate judeca *Cyropedia* lui Xenofon. Acest preroman, consacrat tinereții marelui Cyrus, întemeietorul imperiului medo-persan, conține indubitabile elemente românești, ilustrate de stilizarea întregului context istoric al faptelor narate, de introducerea unor aventuri de dragoste, fidelitate, moarte, aproape fictive și mai ales de modificarea personalității eroului, în sensul idealizării ei cu scopul de a demonstra concepțiile lui Xenofon despre educație. Totuși această transfigurare nu implică în cazul lui Cyrus făurirea unei personalități net convenționale și nici inserția unor numeroase personaje secundare inventate, ca în cazul romanelor istorice. *Cyropedia* numai le prefigurează, așa cum mitul Atlantidei lui Platon premerge romanelor filozofice care, de altfel, nici n-au apărut în antichitatea greacă.

În atmosfera specifică epocii hellenistice, preromanul cunoaște o ascensiune efervescentă. Se scrie despre amazoane, din nou despre atlanți [21] și mai ales despre războiul troian și despre împrejurimile sale. Aventurile eroilor homerici și posthomerici sînt transcrise într-o proză, unde se împletesc constituienții narației mitice cu unele coordonate ale facturii românești. Desigur însă că cele mai multe preromane încorporează în narație luxuriantă substanță a aventurilor marelui cuceritor macedonean al Orientului. Legenda și relatarea istoriografică, care se voia exactă, se lasă seduse de farmecul acestor aventuri și se străduiesc să le prindă în focarul artei lor narative. Pe acest teren labil, învăluit treptat de ceața fabulosului, preromanele au proliferat într-un ritm accelerat. Peripețiile stranii, caracterul extraordinar al întregii campanii a lui Alexandru, reverberațiile ei multiple, nu puteau decît să îndemne la prezentări fabuloase, în care invenția se multiplică aproape la fiecare pas. Tentația fabulosului, a ficțiunii exuberante, devenea astfel

aproape irezistibilă. Cele mai neverosimile detalii erau stăruitor plăsmuite în naraţii înfăţişate ca venerabile.

Primele relatări romaneşti se conturează chiar în timpul vieţii cuceritorului, cînd adulaţia impulsiona şi ea „discursul" extravagant, populat de fapte de arme incredibile, de peisaje fantastice, în care prolifera o natură gigantică, plină de animale monstruoase şi de fluvii fără ţărmuri. Stilul îmbibat de hiperbole, de multiple înfloriturі retorice, potenţa şi el efectul unei astfel de materii. În acest sens, s-au întrecut, după cît se pare, generalii lui Alexandru ca Ptolemaios, Nearchos, Hieronymos din Cardia etc. cu retorii-istorici care urmaseră armata : Eforos, Teopomp, Onesicratos, Aristobulos etc. Însă principalii cronicari ai faptelor de arme ale lui Alexandru au fost Cleitarchos şi Callisthenes. Primul prefera stilul emfatic şi s-a străduit să insere în naraţie evocări fabuloase. El s-a referit cel dintîi la o imaginară ambasadă romană pe lîngă Alexandru, la povestea relaţiilor dintre viteazul monarh macedonean şi amazoane şi a alcătuit descrieri colorate, hiperbolice ale Babilonului şi ale Persepolisului. Multe din ficţiunile sale au fost ulterior reproduse de Diodor din Sicilia, Trogus Pompeius, Curtius Rufus. Callisthenes şi-a construit expunerea după aceleaşi tipare. A potenţat chiar stilul hiperbolic, moştenit de la predecesori, a acuzat glorificarea lui Alexandru pînă la o autentică divinizare, a presărat naraţia cu o serie de miracole care ar fi înlesnit victoriile lui Alexandru : chiar şi marea furtunoasă, umflată, s-a liniştit pentru a se închina înaintea puterii cuceritorului. Callisthenes a oferit cel mai bine articulat arhetip al viitorului roman despre Alexandru, care se va redacta ulterior, adică în epoca romană. Totuşi nici la el şi nici la antecesorii săi, structurarea materialului narativ nu transcende limitele preromanului ; în pofida invenţiei unor situaţii fabuloase şi tonului de panegiric, fervent adoptat faţă de cuceritor, liniile generale ale campaniilor rezultă destul de corect din expunere şi exaltarea meritelor marelui comandant de oşti nu împiedică relevarea unora din defectele lui.

Paralel, preromanul utopic continuă să se dezvolte, marcat de naraţia istoriografului Teopomp despre pămîntul me-

ropilor, populația care ar fi găsit fericirea în exercițiul virtuții și într-un peisaj mirobolant. La rîndul său, Hecataios din Abdera, discipol al filozofului sceptic Pyrrhon și curtean al lui Ptolemaios I al Egiptului, descria viața unei populații a nordului, anterior menționată de Herodot, hyperboreenii, care ar fi locuit într-o insulă (Helixoia), situată nu departe de celți, bucurîndu-se de un climat temperat, de un sol fertil și adorîndu-l pe Apollo. Un contemporan al lui Hecataios, numit Ammometus, evocă și el viața fericită a attacorilor, populație indiană, militînd totodată pentru o societate ideală, bazată pe un mod de viață frugal și pe practica virtuții.

Concomitent, un alt autor contemporan cu cei mai sus citați, Euhemeros, a scris un preroman în care a relatat o călătorie imaginară pînă într-un grup de insule, printre care se remarca Panchaia, ai cărei locuitori trăiau și munceau în comun într-o societate desăvîrșită. Ei păstrau și o istorie a timpurilor mitologice ale Helladei. Opera lui Euhemeros s-a pierdut, dar dispunem de o analiză lăsată de Diodor și de scurte citate conservate de poetul latin Ennius. În ciuda prezenței masive a fabulosului, a ficțiunii, aceste utopii nu sînt romane autentice : le lipsește nu numai mărturisirea invenției pure, ci și o intrigă unde să se urmărească destinul cîtorva personaje, o „poveste", alcătuită în primul rînd pentru delectarea publicului. Tiparele romanului se puteau recunoaște încă mai puțin în alegoriile scrise de stoicii epocii hellenistice.

Aceleași constatări se pot enunța cu privire la narațiile de călătorie, imaginare sau reale, dar acuzat înflorite, plăsmuite de Megasthenes, Ctesias și alții. Ulterior, probabil în secolul I î.e.n., greco-orientalul Iambulos alcătuiește o asemenea descriere de călătorie, menționată de Diodor, în care utopia și relatarea unui voiaj fantastic se conjugau în chip fericit. Narația era redactată la persoana întîi. După un șir de tribulații, în care este capturat de corsari etiopieni, naratorul ajunge într-o țară bizară, o insulă populată de oameni cu un fizic straniu, asemănător presupuselor ființe inteligente de pe alte planete, care trăiau pe un sol bogat, în condițiile unei existențe de înaltă ținută etică. După zece

ani, naratorul este alungat de pe această insulă pentru imoralitate. Societatea egalitară descrisă de Iambulos poate fi apropiată de teoriile utopice ale stoicilor care preconizau făurirea unui stat fără diferenţe de clasă socială şi de apartenenţă etnică şi, poate, chiar de marile mişcări sociale din ultimele secole anterioare erei noastre. Nu trebuie uitat că, în lupta sa purtată zadarnic împotriva cuceritorilor romani, Aristonicos din Pergam eliberează sclavii şi încearcă instaurarea statului egalitar al heliopolitanilor, adică al locuitorilor cetăţii soarelui. Desigur că dintre toate aceste arhetipuri îndepărtate de povestiri ştiinţifico-fantastice, opera lui Iambulos se apropia cel mai mult de structura romanului, îndeosebi a celui de aventuri.

Asemenea preromane continuă să apară cu succes şi în primele secole ale erei noastre. Unul dintre cele mai remarcabile a fost preromanul consacrat vieţii lui Alexandru şi alcătuit de Curtius Rufus în secolul I e.n. Biografie de ample dimensiuni, structurată pe situaţii şi peisaje fabuloase, de vocaţie retorico-moralizatoare, în pofida valenţelor romaneşti şi a numeroaselor ficţiuni privind performanţele lui Alexandru, lucrarea lui Curtius se află încă departe de relatările total lipsite de simţ critic ale înfăptuirilor vestitului cuceritor şi de deformarea lor completă săvîrşită în romanele la care ne vom referi mai jos. [22]

Incontestabil, frontiera între preroman şi roman a fost totdeauna extrem de labilă. Această incertitudine se manifestă deosebit de pregnant în cazul biografiei lui Apollonios din Tyana, alcătuită în secolul al III-lea e.n. de Philostratos. Acest retor celebru îşi propunea să realizeze o intensă propagandă în favoarea teologiilor pitagoreice şi solare pe atunci la modă, prin intermediul evocării exaltate a performanţelor unui celebru profet şi taumaturg, care a renunţat la patrie, avere, influenţă, pentru a se dedica cunoaşterii divinităţii. Personajul a fost cu sagacitate comparat cu unul din eroii *Etiopicelor*, romanul scris de Heliodor, şi anume cu egipteanul Calasiris. [23] Miracolele fantastice, aventurile uluitoare, demonii exorcizaţi, bolnavii vindecaţi, morţii înviaţi, deformările unor adevăruri istorice clare, referinţele la intervenţiile divine, curiozitatea pentru meleagurile exo-

tice, stilul elegant, intenționat colorat, traduc toate filonul romanesc. Se adaugă pasiunea digresiunii — se relatează chiar și povestea lui Prometeu — alimentată de cea de-a doua sofistică, dar reliefată și la romancieri ca Heliodor, Longos, Achilleus Tatios, ca și pretenția de a reproduce un document autentic, învederată și în unele romane. Totuși, multe personaje și fapte sînt reale, unele date par exacte, și tradiția privitoare la personajul principal nu este fundamental transformată. De aceea noi am considerat că acest opuscul era o biografie romanțată sau un preroman și nu un veritabil roman.

*

Chiar evocarea succintă a preromanelor ne-a ajutat să pregătim diferențierea pe specii a romanului grec. Credem că se pot distinge un roman istoric — care va fi reprezentat de romanele despre Alexandru și despre Troia — un roman de dragoste, cel mai amplu susținut — în interiorul căruia s-ar putea la rigoare desluși un roman pastoral *(Dafnis și Chloe)* — un roman parodic și umoristic și poate un roman aretalogic, ilustrat de producția romanească creștină, dacă nu de viața lui Apollonios din Tyana. Vom putea observa că cele dintîi romane grecești sînt exclusiv erotice, ulterior dezvoltîndu-se și celelalte modalități romanești.

## NOTE

[1] Adică διήγημα, δρᾶμα, μῦθος, σύνταγμα δραματικόν etc. în greceşte și *fabula* în limba latină, termeni care desemnau, de altfel, și alte genuri. Mărturiii în acest sens apar în mai multe pasaje în operele lui Polibiu și Macrobius, în *Bibliotheca* bizantinului Fotios etc.

[2] Quintino CATAUDELLA, *Il romanzo classico*, Roma, 1958, p. XVII observă că audiența romanului, propagarea sa în straturi largi de cititori este învederată de numărul mare de papirusuri egiptene care conțin fragmente de romane, ca și de scenele desprinse din romane și reproduse pe destul de multe mozaicuri antice.

[3] Pierre GRIMAL, *Romans grecs et latins*, Paris, 1958, pp. XII—XIV ; cf. şi Bruno LAVAGNINI, *Studi sul romanzo greco*, Messina, 1950, p. 99 ; CATAUDELLA, *op. cit.*, p. XXII.

[4] G. LUKÁCS, *La théorie du roman*, trad. fr., Genève 1963, p. 60.

[5] Alexis CHASSANG, *Histoire du roman et de ses rapports avec l'histoire dans l'antiquité grecque et latine*, Paris, 1862, p. 391, unde subliniază că de fapt chiar tablourile de viaţă orientală, secvenţele de roman care se petrec în Orient, sînt greceşti, apar populate de realităţi şi probleme hellenice. Vom sublinia în alt capitol că totuşi culoarea locală nu este sistematic ignorată.

[6] Erwin ROHDE, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, ed. a IV-a, Berlin, 1960, pp. 4—5 ; 6—7 şi 9—10 ; 183 ; 262—263 etc. Curînd alţi savanţi germani care acceptau tezele esenţiale ale lui Rohde au adăugat, la aceste surse, eposul şi istoriografia.

[7] ROHDE, *op. cit.*, pp. 361—387. Pentru discutarea succintă a ideilor lui Rohde cf. Fritz WEHRLI, *Einheit und Vorgeschichte der griechisch-römischen Romanliteratur*, în *Museum Helveticum*, XXII, 1965, pp. 133—136.

[8] CATAUDELLA, *op. cit.*, pp. XXXVI—XXXVIII. După părerea noastră, retorica n-a acţionat mai intens asupra genezei romanului decît asupra altor genuri literare în direcţia impulsionării invenţiei fertile şi rafinării expresiei. Însă, fireşte, ulterior şi mai ales începînd din secolul al II-lea e.n., înrîurirea retoricii asupra evoluţiei romanului s-a adîncit aşa cum vom avea prilejul să relevăm mai jos.

[9] LAVAGNINI, *op. cit.*, pp. IX—X ; 20 ; 23—24 ; 25—57 ; 100, 182 etc. În mai multe pasaje, acest autor se referă la sciziunea istoriografiei sub presiunea acestor legende sau la decantarea sistemului compoziţional romanesc pe terenul însuşi al mitului şi într-o elaborare populară a legendei sau a istoriilor locale.

[10] LAVAGNINI, *op. cit.*, p. 101.

[11] PERRY, *op. cit.*, p. 140.

[12] *Fabella, fabula, enarratio, mythistoria*, λόγος, μῦθος, ἀπόλογος, etc.

[13] Cf. M. MENENDEZ PELAYO, *Origines de la novela*, Santander 1943, vol. I, p. 13 ; Quintino CATAUDELLA, *La novella greca*, Napoli, 1957 etc.

[14] Cf. şi Luigi PEPE, *Per una storia della narrativa latina*, Napoli 1959, pp. 69—70 ; 74—75 ; 160. Cîndva Rohde nega orice legătură între nuvela antică şi romane. Simplificînd excesiv structurile, celebrul savant german caracteriza nuvela ca dominată net de *Realismus*, în vreme ce romanul s-ar fi nutrit numai din *Idealismus*, din construcţia unor trame idilice. Romanul grec n-ar fi depins de povestirea scurtă, aşa cum romanul elegant al secolului al XVII-lea (Scudéry etc.) n-ar fi avut legătură cu literatura nuvelistică franceză şi italiană : cf. ROHDE, *op. cit.*, pp. 7—9. Legăturile nuvelei cu romanul sînt pe scurt dezbătute şi puse în valoare de WEHRLI, *op. cit.*, pp. 146—154.

[15] Culegerile de nuvele, ca cele întocmite de Aristide, creatorul milezienelor, erau citite cu pasiune de publicul vremii.

[16] K. KÉRENY, *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*, ed. a 2-a, 1962; R. MERKELBACH, *Roman von Mysterium in der Antike*, München 1962; idem, articolul *Roman* din *Lexikon der alten Welt*, Zürich und Stuttgart, 1965, p. 2671.

[17] Cf. și MERKELBACH, art. *Roman* din *Lexikon der alten Welt*, p. 2671.

[18] R. M. ALBÉRÈS, *Istoria romanului modern*, în rom. de Leonid Dimov, București 1968, p. 18. În evoluția romanului modern s-a trecut de la feeria barocă a invenției luxuriante din secolul al XVII-lea la setea de autentic din veacurile următoare. În istoria celui antic se va tinde — fără îndoială, mai sinuos, mai imprecis — de la simularea autenticității și chiar de la anumite raporturi cu istoria spre ficțiunea efervescentă (vezi mai jos în capitolul următor).

[19] Cf. și A. DOVATUR, *Povestvovatelnîi i naucinîi stil Gerodota*, Leningrad, 1957.

[20] CHASSANG, *op. cit.*, pp. 3—5.

[21] Pentru detalii cf. CHASSANG, *op. cit.*, pp. 122—124.

[22] Pentru detalii referitoare la aceste preromane cf. CHASSANG, *op. cit.*, pp. 38; 72, 99—212; 313—319; ROHDE, *op. cit.* pp. 210—260.

[23] GRIMAL, *op. cit.*, p. XXII.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

# II

## PRIMELE ROMANE GRECEȘTI

**Cronologia și începuturile romanului grec — Subiectele primelor romane grecești — Structura primelor romane grecești.**

PROBLEMA datării romanelor grecești este foarte complicată. Fiecare cercetător avansează ipoteze proprii, încît există tot atîtea cronologii cîte eforturi de a rezolva această problemă spinoasă. Criteriile stilistice, utilizate de mulți exegeți, sînt înșelătoare, căci unii scriitori pot relua structuri aparent învechite și alții pot devansa limbajul preferat într-o anumită perioadă istorică sau într-un anumit curent literar. De asemenea, este astăzi cert că unele romane au putut cunoaște două redactări, practicate în epoci diferite.

Dificultățile nu sînt totuși insurmontabile. Prezența unor aluzii la anumite personaje istorice, cîteva referințe la relațiile economice ale vremii, valențe stilistice totuși clar databile, îngăduie schițarea unei anumite cronologii. Romanul lui Longos este anterior secolului al IV-lea e.n., veac de inflație și devalorizare, căci altfel descoperirea unei comori de cîteva mii de drahme n-ar fi suscitat o bucurie intensă.[1] Am prefera deci următoarea listă cronologică: autorul necunoscut al *Romanului despre Ninos*, Chariton, Antonios Diogenos, autorul anonim al *Romanului Chionei*, autorul anonim al *Romanului Parthenopei* (toate din secolul I e.n.); Lucius din Patrai, Iamblichos, Xenofon din Efes, Pseudo-Lucian, Lucian, Longos (secolul al II-lea e.n.); Heliodor (secolele al II-lea — al III-lea e.n.), Achilleus Tatios, autorul necunoscut al *Istoriei lui Apollonius, rege al Tirului* și autorii anonimi ale altor romane minore, de fapt pierdute (secolele al III-lea și al IV-lea e.n.). Deci majoritatea romanelor se situează într-un interval destul de scurt, apogeul genului plasîndu-se în secolul al II-lea e.n.

Unele din aceste romane ni s-au conservat pe papirus, fapt care înlesnește întrucîtva datarea lor aproximativă.

Începuturile propriu-zise ale romanului se situează în regatele asiatice ale diadohilor, succesorii lui Alexandru, în Egipt și în Asia Mică, în Ionia — vechea patrie a culturii și a eposului grec — în conexiune cu tradițiile literaturii culte și cu legendele populare, așa cum am reliefat în capitolul anterior. [2]

Primul roman atestat, *Romanul lui Ninos*, aparține literaturii de dragoste, dar expansiunea valențelor erotice se explică lesne, în corelație cu gusturile publicului și cu împrejurările social-istorice, menționate în capitolul I. Replierea problematicii prevalente în conștiința oamenilor spre viața de familie sau chiar spre destinul strict individual favoriza sentimentalismul pudic care își recunoștea reflexe firești în virtutea îndrăgostiților fideli credinței jurate și căsătoriei încheiate, în pofida celor mai cumplite tribulații. [3] Fericirea domestică afla audiență sporită în mințile unor oameni din ce în ce mai puțin implicați în existența comunității citadine sau chiar a marelui regat, unde viețuiau.

*

Acest prim roman cunoscut (numit de cercetători *Ninopedia* sau *Romanul lui Ninos*, în absența unor indicații precise privind titlul) s-a păstrat fragmentar pe papirusuri conținînd narațiia dragostei dintre Ninos, legendar prinț asirian și Semiramis, ca și aventurile războinice ale celui dintîi. Primele două fragmente apar în papirusul 6926 al muzeului din Berlin și au fost publicate de U. Wilcken. [4] Ulterior s-a descoperit un alt fragment, mai scurt, pe un papirus din Egipt și două scene din romane pe mozaicuri siriene, care atestă în acest mod popularitatea operei.

Primul fragment ne prezintă eforturile tînărului Ninos, întors victorios dintr-un război purtat împotriva egiptenilor, de a obține căsătoria cu verișoara sa, frumoasa Semiramis, care n-avea încă vîrsta legiuită pentru nuntă. În discuțiile purtate cu mamele lor, cei doi tineri insistă, Ninos mai în-

drăznet, Semiramis mai timidă.[5] În pasajele care urmează se înfățișa, probabil, nunta celor doi protagoniști. Oricum, în fragmentul al doilea îl găsim pe Ninos, probabil în primăvara următoare, pe cîmpul de luptă, gata de bătălie împotriva armenilor, după ce-și părăsise tînăra soție, mîhnită din pricina despărțirii temporare de soț. Ultimul fragment figurează o schimbare, o răsturnare (μεταβολή). Scena se schimbă complet, căci armata lui Ninos naufragiază. Soldații părăsesc nava avariată și debarcă pe țărm, zdrobiți de durere. Ninos pare însă cel mai deznădăjduit : cu trei zile în urmă era comandantul unei armate uriașe, iar în prezent devine un biet naufragiat. Mozaicurile siriene reprezintă și ele pe Ninos, contemplînd portretul tinerei sale soții, de care este despărțit și rezistînd, probabil, tentațiilor, încercărilor de seducție, întreprinse de o altă femeie. Desigur însă că finalul romanului trebuie să fi fost fericit.

Romanul este scris fluent, clar și relevă principalele particularități ale sistemului de tipare care caracterizează primele romane grecești mai importante. Regăsim astfel inflexiunile epice ale narației, culoarea istorică, predilecția pentru peisajul exotic, vocația situațiilor extreme, coincidențe, ascensiuni și prăbușiri spectaculare în soarta personajelor și patosul acuzat al dragostei. Însă aceasta demonstrează că genul atinsese maturitatea în momentul alcătuirii romanului.

Toți filologii moderni sînt de acord că *Ninopedia* n-a putut fi alcătuită după 50 e.n.[6] Desigur *Romanul lui Ninos* n-a putut apărea nici înainte de 202 î.e.n., căci ordinea elefanților în bătălia angajată împotriva armenilor este modelată după cea organizată de Scipio în lupta de la Zama (desigur intenționat, deoarece astfel se proba sagacitatea protagonistului care ar fi prefigurat strălucita tactică a generalului roman). Pe de altă parte, tendințele limbii spre aticism, ca și grafia papirusului, par a înclina balanța spre secolul I. î.e.n., vremea ascensiunii acestei orientări stilistice. Cercetări mai recente atrag atenția că romanul exaltă figurile legendare ale istoriei mesopotamiene și că o asemenea orientare pare foarte adecvată în perioada constituirii unui regat hellenistic al Babylonului, ca efect al înfrîngerii lui

Antiochos al VII-lea din 129 î.e.n. Acest regat avea de combătut popoarele din nord, conduse de parți. Dar *Ninopedia* alude clar la războiul împotriva armenilor, purtat de mesopotamieni ajutați de greci și de carieni. Romanul ar data deci din jurul anului 100 î.e.n.[7] Savantul italian Bruno Lavagnini crede că romancierul s-ar fi numit Xenofon din Antiohia, menționat de unele informații antice ca autor al unui roman intitulat *Babilonicele ;* savantul italian și-a elaborat ipoteza pe baza popularității operei în Siria.[8] Nu este de loc exclus ca între acest roman și cel al lui Chariton să se fi scris și altele, dar ele nu ni s-au păstrat.

În orice caz romanul *Aventurile lui Chaireas și ale Calliroei* (Τὰ κατὰ Χαιρέαν καὶ Καλλιρόην) a fost scris ulterior. Nu în secolul al V-lea e.n., cum s-a presupus cîndva[9] ci în primul veac al erei noastre, probabil după anul 70. Profesorul Pierre Grimal reliefează în textul și în subiectul romanului aversiunea semnificativă a autorului pentru atenieni (Chariton, I, II ; 8, 6). Într-adevăr romancierul declară că se numește Chariton din Afrodisia, oraș din Asia Mică, și că a fost elev al retorului Athenagoras. Se poate deci presupune că Athenagoras era unul din retorii care aderaseră la asianism, opțiune estetică și stilistică ostilă aticismului, înfloritoare în timpul domniei împăraților Claudiu (41—54 e.n.) și Nero (54—68 e.n.).[10] De altminteri potențarea opoziției față de aticism era firească după anul 70 e.n., cînd neoasianismul regresase și trecuse la o defensivă vehementă. De asemenea, glorificarea unui trecut siracuzan glorios nu se putea realiza decît într-o perioadă în care Asia Mică și Sicilia se aflau integrate în aceeași unitate spirituală majoră, adică cea a Imperiului roman.

Romanul figurează în opt cărți o poveste de dragoste și de fidelitate conjugală, complicată de numeroase aventuri și răsturnări de situații. Acțiunea se petrece la începutul secolului al IV-lea î.e.n., după războiul dintre Atena și Siracuza. Doi tineri siracuzani, Chaireas și frumoasa Calliroe, se căsătoresc, însă, într-o scenă de gelozie, provocată de urzelile foștilor pretendenți ai tinerei soții, Chaireas o lovește brutal pe Calliroe, care cade într-o letargie totală,

confundată de familie cu moartea. După ce este înmormîntată cu pompă, Calliroe e descoperită de banda tîlharului Theron, venită să prade mormîntul, tocmai pe cînd se deștepta din somnul său letargic. Tîlharii o duc pe mare la Milet și o vînd intendentului fruntașului local, Dionysios. Acest ionian înstărit este surprins de frumusețea tinerei femei, se îndrăgostește fulgerător de ea și se decide s-o ia în căsătorie. Calliroe simte că e însărcinată și, pentru a nu crește în sclavie copilul iubitului ei Chaireas, se mărită cu Dionysios. În cartea a treia, acțiunea se transformă brusc pe alt palier și anume la Siracuza, unde se descoperă mormîntul gol. Aurul din mormînt este recunoscut la Theron, care, supus la torturi, mărturisește adevărul. Însoțit de prietenul său Polycharmos, Chaireas pleacă la Milet, unde însă este atacat de oamenii lui Dionysios care-l vînd ca sclav. Ajuns sclav în Caria, Chaireas mărturisește totul stăpînului său Mithridate, care încearcă inutil s-o înștiințeze pe Calliroe că primul ei soț nu a murit. Dionysios, care nu știa că Chaireas este realmente viu, surprinde scrisoarea, bănuiește o uneltire a lui Mithridate și se adresează marelui rege al perșilor. La curtea regelui persan din Babilon are loc procesul : Chaireas apare, dar Calliroe nu-i este restituită, căci și monarhul persan o iubea și încerca s-o seducă. Între timp se declanșează răscoala egiptenilor împotriva dominației persane. Chaireas, iritat pe perși, li se alătură, cucerește Tirul, comandă flota răsculaților și după ce o întîlnește în sfîrșit pe Calliroe într-o insulă, se întoarce la Siracuza împreună cu ea.

Tot din aceeași vreme datează și romanul în 24 de cărți al lui Antonios Diogenes, *Minunile de dincolo de Thule* (Τὰ ὑπὲρ Θούλην ἄπιστα). Chiar și Erwin Rohde îl plasa în secolul I e.n. : interesul pentru neopitagoreismul veacului, neglijențele stilistice de neconceput după decantarea celei de a doua sofistici și mai ales faptul că romanul pare a fi servit drept model lui Lucian și autorilor aventurilor măgarului Lucius sînt concludente. [11]

Romanul ni s-a păstrat într-un rezumat al bizantinului Fotios. Savantul italian Carlo Galavotti a identificat un fragment din acest roman pe un papirus egiptean, care pe

cealaltă parte servise ca registru de conturi. [12] Narația pare să fi fost ingenios structurată, cum sugerează și Galavotti. [13] În introducere figurau mai multe scrisori, dintre care unele ale autorului, care pretindea a fi redescoperit un manuscris. Destinul acelui manuscris era reconstituit într-o altă epistulă, reprodusă de romancier și atribuită unui personaj numit Balagros. Acesta povestea că textul fusese descoperit într-un mormînt de lîngă Tir de către Alexandru și de către soldații săi macedoneni. Expunerea intrigii se structura pe două narații fundamentale, cea cadru, unde arcadianul Deinias povestea solilor cetății natale veniți în zadar să-l recupereze, și o a doua, inserată în prima, ca un adevărat nucleu principal, în care tiriana Derkyllis îi relatează naratorului propriile ei aventuri. Însetat de a cunoaște țări exotice, Deinias ajunsese în insula Thule, pe care anticii o situau undeva în nord, la marginea lumii cunoscute. Aci Deinias devine iubitul frumoasei Derkyllis. Feniciana își părăsise Tirul natal împreună cu fratele său, pentru a scăpa de mînia sacerdotului egiptean Paapis. După ce rătăciseră pe multe meleaguri, cei doi frați au ajuns în Thule, unde au fost surprinși și cufundați într-un somn letargic de urmăritorul lor, Paapis. Dar un tînăr îndrăgostit de Derkyllis îl ucide pe taumaturgul egiptean și Deinias, care descoperise în cărțile lui Paapis mijloacele de a o salva pe tiriană, îi vindecă. În cartea a 24-a era descrisă, după Fotios, resuscitarea celor doi frați și plecarea lor spre patrie, pentru a-și tămădui părinții, de asemenea victime ale vrăjilor sinistre. În continuare, Deinias nara alte aventuri stranii, întîmpinate dincolo de Thule, căci ajunsese pînă într-o altă insulă situată în proximitatea lumii. Trăsăturilor comune tuturor romanelor grecești din această perioadă, Antonios Diogenes le adăuga fervoarea mistică și augmentarea interesului pentru aventura geografică, care-l conducea, pe urmele lui Iambulos, la invenția unor peisaje exotice, unde prea puține elemente aveau tangență cu realitățile. [14] În stil, el pare să se fi opus tendințelor preconizate de Chariton, căci, în pofida preferinței pentru fabulația extravagantă, se exprima simplu, clasic, cîteodată neatent, uzitînd chiar hiatul. Însă astfel romancierul se înscria pe registrul scriitorilor care

în epoca respectivă, cea a împăraților flavieni, redresau clasicismul și reprobau hiperînflorirea expresiei, promovată de neoasianiști.

*Romanul Chionei* (poate Χιακά) pare a data tot din secolul I e.n. Bruno Lavagnini a constatat că numele logodnicului protagonistei era popular în această epocă. În secolul al II-lea, Xenofon din Efes va dărui numele de Megamedes unuia din eroii săi secundari. [15]

Ulrich Wilcken a descoperit pe ultimele două foi ale unui pergament, care conține și romanul lui Chariton, trei fragmente din *Romanul Chionei*. Numele autorului ne rămîne necunoscut. Situațiile în aceste destul de neclare fragmente par a comporta tribulațiile tinerei Chione, o frumoasă fiică de bazileu. Protagonista rămîne fidelă logodnicului său Megamedes, însă suportă asalturile obstinate ale peților, care tinteau mîna ei și regatul rămas vacant după moartea tatălui fetei. Mama Chionei obține de la acești peți numai un răgaz de treizeci de zile. Difuzarea zvonului privind ultimatumul suscită agitație în cetate. Aci se întrerupe intriga și nu putem prevedea cu certitudine continuarea. Poate că Megamedes se întorcea și, precum Ulise, triumfa, asupra pretendenților sau — și această ipoteză ni se pare mai pertinentă, dat fiind structura obișnuită a romanelor grecești — Chione fugea, își regăsea după multe tribulații logodnicul și reveneau împreună în patrie. [16]

În 1895 savantul german Fr. Klebs a descoperit pe un papirus din Berlin un fragment din alt roman, scris tot de un autor necunoscut. I s-a spus *Romanul Parthenopei*. Intrucît papirusul datează din secolul al II-lea e.n., romanul trebuie să fi fost scris spre sfîrșitul veacului anterior. Fragmentul prezintă pe tînărul Metiochos, declamînd împotriva dragostei, față de alte persoane, printre care se afla și frumoasa Parthenope. În ultimele rînduri, strălucitoarea și inexpugnabila fecioară începe un discurs pe aceeași temă și aprobă călduros ideile lui Metiochos. Un mozaic descoperit în Siria la Antiohia reproduce pe podeaua unei camere vecină celei ce ne-a conservat o scenă din *Romanul lui*

*Ninos* o altă secvență din istoria straniei iubiri dintre Parthenope și Metiochos. Ni se ilustrează o discuție între cei doi tineri, în care Parthenope, îndrăgostită, în ciuda obstrucției sale teoretice, mărturisește pasiunea nutrită pentru Metiochos.[17] Implicațiile fabulației se limpezesc dacă ne referim la o legendă populară din Campania greacă, în care trebuie căutat arhetipul romanului : fecioara Parthenope își pierde virginitatea, la care ținea în mod deosebit, căci se îndrăgostește de un tînăr frigian și, după ce își taie părul, se stabilește în Campania.[18]

*

Chiar din rezumatele succinte și din cele cîteva fraze ale noastre de foarte sumar comentariu s-a schițat structura romanului grec din secolul I e.n. Ea oferă baza sistemului de tipare și de motive, care va servi ulterior celorlalte romane grecești și bizantine, modelate pe schema invariantelor decantate încă de acum, celebra „schemă" afirmată de atîția cercetători moderni. Totuși, așa cum vom avea ocazia să precizăm, destule transformări semnificative s-au produs de la un secol la altul, ilustrînd realitatea evoluției care, aproape în aceeași măsură ca și constanța altor invariante, riguros formalizate, constituie o evidență fundamentală a investigației pe care o întreprindem în această carte.

În toate romanele secolului I e.n. prevalează categoric comunicarea unor evenimente imaginare și nu comentarea sau trăirea lor de către autor. Subiectul se desfășoară ca o consistentă poveste obiectivată, plăsmuită undeva departe de dramele interioare ale romancierului și de reflexele lui directe. Desigur obiectivizarea narației, generală în romanul grec, nu exclude cu totul intervenția directă în expunere. Nu ne gîndim atît la confesiunile false enunțate de Antonios Diogenes cu privire la descoperirea manuscrisului aventurilor lui Deinias, cît la comentariile lui Chariton. Chariton se limitează însă uneori la rezumarea narației ante-

rioare sau, altă dată, pe lîngă recapitularea acțiunii din cărțile precedente, la comentarii care înlesnesc dezlegarea complicațiilor intrigii și care ilustrează predilecția asianistă a romancierului pentru înflorirea emfatică a povestirii. Chariton declară că Afrodita n-a lăsat soarta să confere istoriei sale un deznodămînt trist și că deci el va construi ultima sa carte într-o tonalitate agreabilă. Nu vor mai fi acte de piraterie, sclavaj, procese, lupte, încercări de sinucidere, răzbunări, captivitate, ci dragoste satisfăcută. „Voi arăta, adaugă el, cum zeița a făcut să iasă adevărul la iveală" (8,1). Deci nu e vorba de implicarea efectivă a conștiinței, concepțiilor, emoțiilor autorului, ci doar de facilitarea construirii narației.

Am văzut că însuși Chariton a definit cîteva din motivele constant uzitate în romanele secolului I e.n. Li s-ar putea adăuga și altele. Oricum industria romanescă includea într-un patrimoniu comun cu teatrul de comedie răpiri, morți false, lupte, recunoașteri și răsturnări imprevizibile de situații, dragoste declanșată brusc printr-un *coup de foudre*, (Chaireas și Calliroe se îndrăgostesc unul de altul instantaneu — Chariton, 1,1—2 — iar Dionysios începe și el s-o iubească pe sclava sa pe neașteptate — *idem*, 2,3) ; se pot cita și suferințele subsecvente acestei pasiuni, rivalitatea pentru femeia iubită între doi potrivnici permanenți — ca de pildă Chaireas și Dionysios — la care se adaugă și alți „combatanți" efemeri, gîndul la iubită care urmărește permanent pe tînărul erou, departe de nevastă sau de logodnică, fie că el se numea Ninos sau Chaireas sau Deinias sau chiar Dionysios.

Utilizarea masivă a acestei scheme formalizate, veritabil ansamblu de invariante tematice, conferă structurii romanului un anumit timbru artificios.[19] De altfel *Aventurile lui Chaireas și ale Calliroei* debutează în zona basmului : „Eu, Chariton din Afrodisia, secretar al retorului Athenagoras, vreau să istorisesc o poveste de dragoste petrecută la Siracuza". Urmează apoi datele fundamentale ale povestirii : Hermocrates, general siracuzan, învingătorul atenienilor, avea o prea frumoasă fiică, numită Calliroe.

Zeul Eros i-a ales ca soț pe Chaireas, adolescent frumos, care întrunea calitățile lui Ahile, Hipolit și Alcibiade (Chariton 1,1). Și cu toate acestea, romanele primului veac se află mai aproape de veridicitate decît cele de mai tîrziu : scenografia dramelor este oricum mai simplă decît în narațiile lui Heliodor sau Achilleus Tatios.

De altfel, oricum, contextul istorico-social și geografic apare mai clar, mai substanțial, mai judicios schițat ca în romanele ulterioare. Toate, inclusiv *Minunile de dincolo de Thule*, pretind a constitui și romane istorice, purcese din documente autentice. Chiar în interiorul evoluției romanelor secolelor I, Q. Cataudella a remarcat cu sagacitate estomparea conturului istoric, detașarea de arhetipul istoriografic. *Ninopedia* aduce în prim plan personaje istorice sau considerate ca atare, Ninos și Semiramis, chiar dacă învăluite de tradiții contradictorii.[20] În schimb la Antonios Diogenes personajele și periplul lor sînt fantastice, iar în romanele Chionei și al Parthenopei, protagoniștii aparțin invenției sau cel mult legendelor populare. Între aceste două extreme, romanul *Aventurile lui Chaireas și ale Calliroei* plăsmuiește personaje principale net fictive, dar le amplasează într-un context istoric autentic, Siracuza secolului al V-lea î.e.n., în care acționează și cîteva personaje reale, ca celebrul general siracuzan Hermocrates, tatăl Calliroei. De asemenea, Artaxerxes al II-lea Memnon și soția sa Statira au domnit efectiv în imperiul persan, însă este adevărat că la trei ani după moartea lui Hermocrates, iar revolta egiptenilor, de asemenea autentică, a fost reprimată în realitate între 460 și 454 î.e.n.[21] Totodată nu numai că tabloul rivalităților între satrapii persani corespunde adevărului istoric și că unele fenomene sînt reale — ca rolul mercenarilor greci în armatele orientale și utilizarea Ciprului în răscoala egiptenilor — dar loviturile piratерești și traficul clandestin de sclavi nobili înfloriseră realmente în epoca menționată. Este semnificativ și autentic contrastul mentalităților dintre greci și perși, pe care Chariton îl acuză de mai multe ori și prin excelență cînd figurează manevrele eunucului

Artaxate, care vrea să facă din Calliroe iubita de cîteva ore a Marelui Rege (Chariton, 6,4—7). De asemenea, armata persană se putea cu adevărat mobiliza într-un timp foarte scurt (Chariton, 6,8) fapt care atestă și el cunoașterea unor realități istorice de către un autor care trăia la cinci secole distanță. La rîndul ei, întoarcerea victorioasă a lui Chaireas la Siracuza, din războiul cu mezii (Chariton, 8,6) prefigurează — și de fapt copiază — expedițiile lui Xenofon, și, mai ales, lui Alexandru. Desigur utilizarea acestor elemente istorice nu ilustrează atît efortul de a respecta unele adevăruri, cît acela de a oferi contextului o concreteță sporită, la care ulterior se va renunța o dată cu eluctarea filonului istoric.

Totodată loviturile piratерești sau complicatele raporturi dintre greci și așa-numiții barbari survin și în epoca hellenistică. Sau altfel spus în primele romane grecești se pot recunoaște două tipuri de civilizație, care se suprapun adesea : cel oriental-persan și cel greco-hellenistic. Însă, repetăm, nu este vorba de construcția completă a două modele de organizare socială, ci numai de ilustrarea unor fragmente de realitate istorică care oferă aventurilor anumite contexte și anume cel al contemporaneității și cel al unor vremuri și fenomene ce rămăseseră ca simboluri glorioase în memoria popoarelor. Plasarea acțiunii în imperiul persan tîrziu se va ilustra recurent și semnificativ în toată istoria romanului grec.

Nu lipsesc cu totul nici implicațiile aretalogice, moral-filozofice, mai cu seamă în romanul lui Antonios Diogenes, tributar, cum am arătat în treacăt, neopitagoreismului și valențelor utopici etico-sociale. Chiar Zamolxis apare convertit în discipol al lui Pitagora. Totuși nu este vorba de constituenți esențiali pentru înțelegerea substanței romanului, după cum nu sînt de importanță deosebită trimiterile din *Aventurile lui Chaireas și Calliroe* la eposul homeric (Chariton, 1,1 la *Il.* 21,114 și aluziile la Eris și războiul troian ; *idem* 1,4 la *Il.* 18,22—24 ; *idem* 2,9 la *Il.* 23,66—67 ; *idem* 4,1 la *Il.* 23,71 și *Od.* 24,83 etc.) În fond, aceste ci-

tate semnifică mai puțin referințe concludente la un arhetip homeric, astfel evidențiat, cît apeluri la un patrimoniu cultural accesibil și îndrăgit de fiecare cititor.

*În structura de adîncime nu se poate releva o filozofie care să justifice organizarea narației, ci numai dorința de a emoționa și delecta prin exploatarea temei dragostei și a peregrinării bogate în aventuri pe tărîmuri fantastice sau reale.*

Așa cum am arătat mai sus, Chariton judecă programatic, chiar de la începutul romanului său, dragostea ca principalul obiectiv de urmărit. Cuplurile fie că se formează chiar la începutul romanului — ca în *Ninopedia, Aventurile lui Chaireas și ale Calliroei* — fie ulterior, în plină derulare a intrigii — ca în *Minunile de dincolo de Thule* și în romanul Parthenopei — domină cu sentimentele lor trama narației. Dragostea este aproape singurul demiurg al intrigii, motorul ei principal, care motivează acumularea, complicarea și decantarea conflictelor. Rolul destinului care, ulterior, va împărți cu iubirea motivarea, crearea și menținerea intrigii, apare destul de modest în primele romane cunoscute. Excepție pare să fi făcut *Romanul lui Ninos,* dar pe de o parte nu cunoaștem rațiunile acelei schimbări de situație din cel de al treilea fragment și pe de alta *Ninopedia* rămîne o gingașă poveste de dragoste. În acest scop, au fost modificate și caracterele eroilor, Semiramis fiind convertită într-o fecioară grațioasă, ingenuă, elevată.[22] Prezența masivă a fondului erotic în romanul lui Chariton nu se poate reduce la influența nuvelisticii erotice alexandrine.[23] Tot impulsuri erotice motivează cele mai multe complicații din *Minunile de dincolo de Thule* și din *Romanul Parthenopei.* Iubirea cuplului și dorințele rivalilor făuresc țesătura acțiunii în opusculul lui Chariton. La originea aventurii se află o forță externă complexului de emoții și acțiunii subsecvente acestora, dar aceasta o reprezintă tocmai Eros, zeul și simbolul iubirii. Fără îndoială însă că pentru necesitățile rezolvării situațiilor prea complexe se recurge și la alte elemente cum ar fi visurile premonitorii. Calliroei îi apare în vis imaginea

lui Chaireas, care-i recomandă să-și protejeze copilul (Chariton, 2,9). Tot în somn ea își zărește soțul în lanțuri, după ce devenise sclav în Caria (Chariton, 3,7). Înaintea apariției la procesul condus de Artaxerxes, Calliroe are un alt vis semnificativ (Chariton, 4,5).

Scenografia acțiunii se întemeiază pe proliferarea aventurilor de toate tipurile. Disponibilitățile aventurii sînt căutate și exploatate asiduu. Așa cum a demonstrat la vremea sa Iaroslav Ludvikovski, aventura a constituit trăsătura de unire a tuturor romanelor grecești, cele prezentate mai sus și cele care vor fi înfățișate în paginile următoare.[24] Multiplicarea aventurilor hrănește substanța romanelor secolelor I, prelungește inflexiunile sentimentale pe meleagurile epicii, le transformă de fapt în „poveste", dat fiind absența investigației minuțioase a combustiei interne a pasiunilor. Numărul aventurilor va crește în romanele dezvoltate sub stimulentele sofisticii a doua. Desigur și aventurile sînt exclusiv externe, rezultate din mutația situațiilor, din interferența personajelor impulsionate de căutările lor erotice, de frecventarea peisajului exotic, istoric sau geografic.

Sentimentele eroilor revin insistent în narație, dar sînt convențional și sumar modelate. Autorii le menționează direct sau figurează comportamentul determinat de ele în modalități simplificatoare. Romancierii preferă situațiile melodramtice, exploziile pasionale, dar nu le revelă niciodată substanța de profunzime, interiorul lor semnificativ. Sentimentele sînt sugerate în *Romanul lui Ninos* dar și în *Aventurile lui Chaireas și ale Calliroei*. În acest ultim opuscul, ele se succed în cascadă încă din primele capitole : dragostea, tristețea, apoi bucuria îndrăgostiților, entuziasmul mulțimii, invidia peților respinși (Chariton, 1,1—2), gelozia lui Chaireas (*idem*, 1,3—4), durerea protagonistului stîrnită de moartea prezumată a tinerei soții (*idem*, 1,5—6) și, ca într-un climax abil meșteșugit, spaima Calliroei, care se trezește singură în mormînt (*idem*, 1,7). Angoasa nu e pătrunzător analizată, dar impresionează prin însăși încărcătura intrinsecă a sentimentului evocat, care sugerează un

moment de groază sau poate de umor negru. Ulterior, gama sentimentelor se resfiră în chip constant : se pot nota șiretenia banditului Theron care încearcă s-o convingă pe Calliroe că n-a vîndut-o și disperarea tinerei femei, edificată asupra situației reale (Chariton, 1,13—14) sau dragostea fulgerătoare a lui Dionysios (*idem*, 2,3—4). Chariton evocă și tulburările generate de această pasiune, care epuizează trupul lui Dionysios și-i sugerează sinuciderea prin înfometare voluntară (*idem*, 2,4 ; 7 ; 3,1). În tot restul romanului, autorul persevereză în evocarea reacțiilor psihice violente și a gesturilor melodramatice. În sanctuarul Afroditei de lîngă Milet, cînd zărește imaginea Calliroei, mult truditul Chaireas leșină pe loc (Chariton, 3,6). Eroii își urmează aproape halucinați pasiunile, se supun tribulațiilor impuse de ele, fără să se interogheze realmente judicios asupra destinului lor vitreg. Totuși uneori se strecoară și inflexiuni mai blînde, de fapt mai autentice : șiretenia de fapt salutară a sclavei Plangon din cartea a treia, prietenia vibrantă, caldă dintre Polycharmos și Chaireas, care cer să rămînă împreună în sclavie (Chariton, 3,6). Se desenează, dar tot simplist, și o psihologie colectivă : adesea mulțimea deploră vicisitudinile triste, care o copleșesc pe Calliroe (ca în Chariton, 4,1).

În aceste condiții, este greu să se vorbească de caractere, realizate chiar și la nivelul comediei noi. Cele mai expresive sînt personajele secundare : eunucul persan Artaxate, care seamănă efectiv sclavilor comediei noi [25], isteața Plangon, blîndul Polycharmos, ce-și părăsește părinții pentru a-și urma prietenul, dar îi menajează punîndu-i în fața faptului împlinit, hainul Theron, în cele din urmă demascat de un simplu pescar (Chariton, 3,4).

Mai elementar, mai convențional apar protagoniștii și în general eroii nobili. Neîndoielnic, nici în structura lor nu lipsesc total nuanțele. S-a semnalat că mîndra Calliroe știe să disimuleze, dar totodată să fie și gratuit tandră : scrie înțelegător lui Dionysios, după ce și-a regăsit primul soț. [26] De altfel, ea insistă asupra fidelității față de tatăl copilului său, dar totuși pentru a-l salva pe acesta din urmă lasă

virtutea deoparte și devine nevasta lui Dionysios. La rîndul său, nobilul milezian se poartă îndeobște demn, însă pentru a o păstra pe Calliroe, o înșeală fără ezitare cu privire la soarta lui Chaireas. La rîndul său, satrapul Mithridate afectează generozitatea dezinteresată, dar în realitate îl susține pe nefericitul siracuzan împotriva lui Dionysios, pentru că o dorește în taină pe Calliroe și speră să profite de litigiul celor doi soți. Cînd însă chiar poziția lui politică intră în joc, uită de dragostea cea tainică.

Într-un fel Chaireas este încă mai puțin complex configurat. Totuși autorul încearcă să sugereze virtuțile multivalente ale tînărului. Parcă înțelegînd că cititorul ar putea să se plictisească de un amorez veșnic nefericit și lacrimogen, îl transformă în ultimele cărți într-un brav luptător. Uitînd că eroul se lăsase prins de niște bieți milezieni, îl convertește în cuceritorul Tirului (Chariton 7,4), într-un general abil, înțelept și viteaz, într-un *alter* Alexandru.

De fapt fiecare din aceste romane are un anumit farmec și poate înduioșa prin fabula sa simplă, naivă, directă. Tiparele aventurii neobosite, exotice și extraordinare, și ale iubirii perseverente, generoase, capabile să depășească urzelile, cupiditățile obscure și rivalitățile se realizează prin proceduri compoziționale ingenioase.

Toți romancierii acestei epoci practică tehnica „povestirii cu sertare", dar în variante structurale diferite. S-ar putea delimita două structuri fundamentale, care vor face ambele carieră în evoluția romanului : compoziția bazată pe încadrarea narațiilor una într-alta și mai ales cea divizibilă pe paliere. Astfel Antonios Diogenes operează, cum am consemnat mai sus, cu încadrări succesive ale narațiilor de aventuri la persoana întîi, continuînd o tradiție a povestirilor de călătorie constant structurate pe o *Ich-Erzählung*. La rîndul său, Chariton recurge la organizarea narației pe paliere, fundamentale fiind cel al aventurilor Calliroei și cel al tribulațiilor lui Chaireas. Ele alternează în narație, se intersectează, se apropie spațial foarte mult pentru a se separa din nou. Palierele se desfășoară de două ori pe ace-

lași cîmp de acțiune, la Babylon și apoi în insula ocupată de trupele egiptene comandate de Chaireas. Pe primul teatru de operații, palierele devin contigue, dar nu se reunesc. Contopirea lor, care conduce spre deznodămînt, se înfăptuiește abia pe cel de al doilea cîmp de acțiune. Cercetătorul italian Renzo Nuti află arhetipul acestei structuri în *Odiseea*, unde se urmăresc separat aventurile lui Telemah și cele ale lui Ulise, pentru a se reuni în final.[27] Totuși, economia însăși a narației putea să-l conducă pe Chariton în chip spontan spre disjuncția palierelor, așa cum putea oferi un model fertil și comedia nouă divizată pe scene, unde interpretau adesea personaje diferite înainte de a se reuni în deznodămînt.

Substanța romanelor se desfășoară la nivelul diverselor procedee. Descrierile n-au ajuns încă foarte numeroase și nici amalgamate cu digresiunile pe care le va inspira cea de-a doua sofistică, însă ele nu lipsesc în nici unul din romanele mai bine păstrate. Le putem detecta chiar și în romanul lui Ninos. În *Aventurile lui Chaireas și Calliroe* se pot reliefa migăloase descripții ca cele ale tronului lui Artaxerxes, ale sălii și curții sale (Chariton, 5,4), a cetății Tirului (*idem*, 7,2), a sosirii protagoniștilor la Siracuza (*idem*, 8,6) etc.

Adesea romancierii recurg la armele dialogului. Chariton îl construiește alegru, dinamic : chiar și o discuție cu o pondere mai mică în economia romanului, ca cea dintre tîlharul Theron și Leonas, intendentul lui Dionysios, strălucește prin vioiciune. Cîteodată intervențiile corifeilor se transformă în discursuri, marcate de semnele controverselor retorice ale epocii. În acest sens, se reliefează discursurile înflăcărate ale lui Ninos sau Metiochos. Firește, discursurile sînt mult mai numeroase în romanul lui Chariton. Deliberările petitorilor respinși se soldează cu lungi discursuri în stil direct, încă din primele pagini ale romanului (Chariton, 1,2). Polycharmos îl convinge pe Chaireas să nu moară după accidentul Calliroei, tot printr-o lungă cuvîntare (Chariton, 1,6). Chiar și tîlharii, care o descoperă vie pe Calliroe în mormînt, deliberează prin controverse declamatorii

(Chariton, 1,10), iar Leonas își convinge stăpînul să-și viziteze moșia tot printr-un discurs (*idem*, 2,3). La descoperirea absenței presupusului leș al Calliroei, Chaireas reacționează printr-un discurs amplu, iar ancheta publică a lui Theron comportă de asemenea cuvîntări (Chariton, 3,3—4). Interferența cu dezbaterile acute ale forului și școlilor de retorică culminează în cartea a cincea prin procesele de la Babylon. Tiparul procesului va reveni de altfel frecvent în romanele grecești. Intrarea lui Chaireas în armata egipteană este și ea marcată de un schimb de cuvîntări între Chaireas și căpetenia rebelilor (Chariton, 7,2—4). Se reliefează chiar și un discurs de luptă. Chaireas îmbărbătează mercenarii greci (Chariton, 7,4), ca și eroul macedonean al lui Curtius Rufus, pe care Chariton trebuie să-l fi citit și utilizat.

Contactul lui Chariton cu retorica, ce marca de altfel toată literatura vremii, și opțiunea sa estetică neoasianistă sînt atestate și de alte procedee decît de cele ale discursului inserat în narație. Așa cum neoasianistul Seneca uzitează în plină tragedie monologul pînă la subminarea dialogului scenic[28], Chariton își zămislește astfel eroii încît ei monologhează adesea. Înainte de a prăda mormîntul, Theron monologhează lăuntric (Chariton, 1,7), iar Calliroe reacționează la situațiile diverse pe care le întîmpină în primul rînd prin monolog interior : cînd se trezește singură în mormînt, cînd este vîndută ca sclavă, cînd constată că este însărcinată, cînd află de falsa moarte a lui Chaireas la atacul corăbiei siracuzane, sau cînd se pomenește în inima Asiei și trebuie să evite patima Marelui Rege, (*idem*, 1,11 și 14 ; 2,9 și 11 ; 3,10 ; 5,1 ; 5 ; 6,6). Monologhează interior și Dionysios, răscolit de dragostea pentru Calliroe (Chariton, 2,4 ; 3,2 ; 5,10 ; 6,2), însă mai ales mult încercatul Chaireas (*idem*, 5,2 ; 7,1 etc.). Reziduuri de monolog interior se relevă și în *Romanul lui Ninos*, anterior eflorescenței retoricii neoasianice : deznădejdea corifeului, tragic naufragiat, tinde să se schimbe într-un monolog lăuntric.

Desigur însă că narația reprezintă procedeul de bază al primilor romancieri. Tocmai ea conferă operelor un anumit farmec, vioiciune și fluență.

Deși sînt departe de arta înflorată a romancierilor din secolele următoare, autorii primelor romane preferă limbajul colorat, amplificat, intenționat expresiv. Chariton mimează simplitatea expresiei, dar în fond își elaborează imaginile destul de alambicat. Așa cum am arătat, opțiunile estetice diferă de la un romancier la altul, mergînd de la imagistica cizelată, neoasianică a lui Chariton pînă la scriitura mai sobră, uneori chiar neglijentă a lui Antonios Diogenes. [29]

Chariton amplifică retoric anumite imagini ca cele ale ecourilor morții false a Calliroei ; doliul general se traduce într-o bogată recoltă de gemete și cîntece funebre : „Zvonul, care vestea nenorocirea, a străbătut întregul oraș și a stîrnit gemete de durere pe toate străzile, pînă la țărmul mării ; pretutindeni răsunau bocetele de doliu, întocmai ca într-o cetate cucerită de oștirile vrăjmașilor" (Chariton, 1,5). Similar este structurată imaginea entuziasmului mulțimii care o însoțește la Milet pe Calliroe, pe atunci o frumoasă sclavă : „s-a văzut că natura creează regii ; dovadă roiul de albine" (Chariton, 2,3). Frumusețea Calliroei este pregnant sugerată. De la bun început, i se atribuie nu frumusețea unei nereide sau a unei nimfe de munte, ci a Afroditei încă fecioară. Ea este asemuită cu o stea (Chariton, 1,1). Comparațiile pitorești abundă în roman. Chaireas proaspăt îndrăgostit se asemuie unui viteaz războinic, lovit de moarte în luptă : îi era rușine să cadă și se simțea incapabil să stea în picioare (Chariton, 1,1). Calliroe, aflînd veselă că se va logodi, este comparată cu o lampă gata să se stingă, dar care își regăsește strălucirea după ce i se toarnă ulei proaspăt (Chariton, 1,1). Paralelismul antitetic este de asemenea utilizat : într-un monolog Calliroe pune în contrast condiția ei trecută și tribulațiile prezentului (Chariton, 1,11). Interogațiile retorice și exclamațiile abundă în toate discursurile.

Pentru înțelegerea structurii romanelor din această perioadă istorică, propunem următorul „model", care lasă deoparte variațiile, particularitățile specifice fiecărui roman și unele arme ale elocuției :

| Rubrica | Conținut |
|---|---|
| Motivație fundamentală | Dragostea |
| Tipuri de civilizație citate și nu complet reconstituite | 1. Oriental-persan<br>2. Hellenistic |
| Invariante tematice | Călătorii pe mare, naufragii, răpiri, gelozii, morți false, recunoașteri, coincidențe, răsturnări |
| Esența intrigii | Aventurile |
| Personajele | Bune și malefice, plasate în situații melodramatice |
| Narația | Obiectivă, realizată pe sertare :<br>1. în paliere diferite<br>2. prin încadrarea unor povestiri în narația principală |
| Alte procedee compoziționale | Descrieri, dialog și monolog, procese fictive, discursuri |

**NOTE**

[1] Cf. CATAUDELLA, *Il romanzo classico*, p. XIX.

[2] LAVAGNINI, *op. cit.*, p. 57 motivează tăcerea mărturiilor antice asupra primelor romane, azi pierdute, prin sursa populară pe care el o atribuie genului, aproape ca unic arhetip. Ni se pare însă că aprecierea — permanentă în antichitate — a romanului ca gen umil sau în orice caz excluderea sa din zona cea mai înaltă, cea mai însemnată a literaturii, oferă o explicație mai cuprinzătoare. Anticii au fost foarte avari și cu referințele la marile romane latine.

[3] Cf. și LAVAGNINI, *op. cit.*, p. IX.

[4] Ulrich WILCKEN, *Ein neuer griechischer Roman*, în *Hermes* XXVIII, 1893, pp. 161—193. Primul fragment conține cinci coloane, al doilea trei coloane (fiecare coloană are 38 de rînduri și fiecare rînd cuprinde 20 de litere). Wilcken le-a denumit A și B.

[5] S-a evidențiat deja absența oricărui ecou al legendelor despre frumoasa Semiramis ca o femeie energică, virilă — după unele, fiică a zeiței Atargatis, după altele o fostă curtezană — care ar fi succedat soțului și ar fi făurit un stat puternic (cf. LAVAGNINI, *op. cit.*, p. 73).

[6] Verso-ul papirusului conține o factură care datează sigur din 101 e.n., oferind astfel un solid *terminus ante quem*.

[7] Cf. Pierre GRIMAL, recenzie la PERRY, *The Ancient Romances* în *Latomus* XXVI, 1967, p. 842. În lexic s-au constatat termeni uzitați în timpul ultimilor regi ai Egiptului hellenistic: cf. LAVAGNINI, *op. cit.*, pp. 76; 80—81; CATAUDELLA, *Il romanzo classico*, pp. 5—6 (ANGELINI).

[8] LAVAGNINI, *op. cit.*, pp. 74; 221.

[9] Dar două papirusuri, care conțin fragmente din roman, atestă cunoașterea și popularitatea acestei cărți chiar în secolul al II-lea e.n. (Fayum, 1 și Oxyrinchus VII, 1096). Chiar dacă romanul a fost de două ori redactat, cum presupun unii cercetători, el a fost scris de un singur autor, deci în aceeași epocă.

[10] Cf. GRIMAL, *Romans grecs et latins*, pp 381—382.

[11] ROHDE, *op. cit.*, pp. 269—277 (în special 277); CATAUDELLA *Il romanzo classico*, p. 17 (R. NUTI); Maria MARINESCU-HIMU, *Istoria literaturii grecești (epoca elenistică și romană)*, București 1965, p. 224.

[12] Carlo GALAVOTTI, *Frammento di Antonio Diogene?* în *Studi Italiani di Filologia Classica*, VIII, 1930, pp. 247—257.

[13] GALAVOTTI, *op. cit.*, pp. 253—254.

[14] Insulele septentrionale erau sau puteau părea efectiv verzi navigatorilor. De asemenea acolo alternau într-adevăr nopțile și zilele prelungite, în funcție de anotimp, așa cum afirma Deinias.

[15] LAVAGNINI, *op. cit.*, p. 95.

[16] Discuțiile în jurul fragmentelor descoperite de Wilcken sînt încă în toi. Wilcken le-a numerotat cu I, II și III, atribuindu-le pe rînd o deliberare a peților, difuzarea zvonului în cetate și o discuție între Chione și un bărbat. Sprijinindu-se însă pe aceleași fraze și pasaje fragmentare, Bruno Lavagnini a schimbat ordinea — plasînd pe II după III — și a interpretat altfel conținutul lor. I ar reproduce spusele mamei Chionei, care ar aduce fiicei sale știrea termenului de 30 zile, stabilit de pretendenți, III ar conține dialogul între mamă și fiică privitor la măsurile necesare și II ar descrie impresia creată în oraș de avertismentul peților (*op. cit.*, pp. 89—91).

[17] Cf. LAVAGNINI, *op. cit.*, p. 223.

[18] Cf. LAVAGNINI, *op. cit.*, pp. 81—82; 86—87. La decantarea legendei a contribuit și etimologia, căci în limba greacă παρθένος însemna „fecioară".

[19] Validitatea unei astfel de aprecieri se menține — și se potențează de fapt — dacă echivalăm verosimilitatea cu omogenitatea, cu articularea solidă a arhitectonicii romanului, ca ALBÉRÈS, *op. cit.*, p. 418.

[20] CATAUDELLA, *Il romanzo classico*, pp. XXXII—XXXIII.

[21] În schimb Hermocrates a avut într-adevăr o fată care s-a măritat cu siracuzanul Dionysios cel Bătrîn ; nu trebuie uitat că în roman al doilea soț al Calliroei se numește Dionysios : cf. GRIMAL, *Romans grec et latins*, p. 382.

[22] Cf. CATAUDELLA, *Il romanzo classico*, p. 6 (ANGELINI) : *...una delicata storia d'amore sbocciata nel crudo riverbero di guerre e di avventurose peripezie è per noi il più antico dei romanzi greci di cui abbiamo notizia.*

[23] Chiar dacă germenul acțiunii romanului s-ar regăsi într-o nuvelă din culegerea lui Parthenios, cum reliefa Ettore PARATORE, *La novella in Apuleio*, Palermo-Roma 1928, pp. 21—22.

[24] Tezele lui Ludvikovski sînt prezentate și după părerea noastră nejustificat contestate de LAVAGNINI, *op. cit.*, pp. 199—200 ; pentru aceste teze cf. J. LUDVIKOVSKI, *Le roman grec d'aventures. Étude sur sa nature et son origine*, Praga, 1925.

[25] CATAUDELLA, *Il romanzo classico*, p. 32 (NUTI).

[26] GRIMAL, *Romans grecs et latins*, p. XVIII.

[27] CATAUDELLA, *Il romanzo classico*, p. 32 (NUTI). Prezența narației pe paliere în romanul grec este în treacăt semnalată și de WEHRLI, *op. cit.*, p. 154.

[28] Eugen CIZEK, prefață la *Terențiu-Seneca*, București 1966, p. XXIX.

[29] Cum am consemnat mai sus, GALAVOTTI, *op. cit.*, p. 256 reliefează hiatusuri în fragmentul identificat a aparține romancierului călătoriei spre Thule (ca în σπουδῇ ὅσα din rîndul 17 ; αὐθωρὶ ἐξιέναι din rîndul 20 etc.)

# III

# PRINCIPALELE ROMANE EROTICE GRECEȘTI

**Iamblichos și Xenofon din Efes — Longos — Heliodor, Achilleus Tatios și Istoria lui Apollonius, rege al Tirului — Structura principalelor romane grecești — Organizarea mijloacelor de expresie.**

CU TOATE că se pot constata decoruri variate în evoluția primelor romane grecești cunoscute, ele uzitează totuși structuri și texturi mai simple, mai funcționale decît majoritatea producțiilor romanești erotice din secolele al II-lea e.n. și următoare, marcate, cum am mai subliniat, de înrîurirea retoricii artificioase a celei de-a doua sofistici. Fenomenul poate fi evidențiat chiar și de prezentarea subiectului așa-ziselor romane sofistice.

Romanul *Babiloniaca*, atribuit lui Iamblichos, pare să fi fost unul din cele mai lungi. După indicațiile lexiconului bizantin Suda, ar fi avut 39 de cărți. Din textul romanului nu ne-au parvenit decît cîteva citate și un rezumat însoțit de un comentariu, ambele realizate de patriarhul bizantin Fotios în *Bibliotheca* sa [1]. Din informațiile lui Fotios rezultă că autorul ar fi fost un babilonian, care ar fi dobîndit o educație greacă și care ar fi trăit în timpul lui Soaimos Achemenides, rege al Armeniei, și al împăratului roman Antoninus Pius (138—161 e.n.), adică în prima jumătate a secolului al II-lea e.n. (Fotios, 10). Babilonian hellenizat sau retor greco-sirian [2], Iamblichos a narat aventurile cuplului babilonian Rhodanes-Sinonis într-o structură intens alambicată. Din rezumatul lui Fotios reiese că tînărul Rhodanes și frumoasa Sinonis, de curînd căsătoriți, înfruntă nenumărate tribulații pentru a scăpa de urmărirea regelui Babylonului, Garmos, care o voia pe fermecătoarea femeie pentru el. Hăituiți de soldații regelui, tinerii soți se îmbolnăvesc, leșină și sînt considerați morți de urmăritori și

deci lăsați pe cîmp. Acuzați succesiv de omucidere, furt, ajung într-o insulă a Afroditei. Sînt luați drept alții și antrenați în noi complicații care prilejuiesc gelozia Sinonidei ; apoi tînăra femeie ajunge soția regelui Siriei și Garmos îl numește pe Rhodanes comandant al trupelor trimise împotriva sirienilor, cu intenția de a-l ucide. Dar Rhodanes învinge în luptă, o regăsește pe Sinonis și devine rege al Babylonului. Aprecierile directe și numeroasele citate ale bizantinilor atestă faima de care se bucura acest roman. Fotios îl considera pe Iamblichos inferior lui Heliodor, dar superior lui Achilleus Tatios. Iamblichos dezvoltă motivul geloziei, convertind personajul Sinonis într-un simbol viu al acestei aprige pasiuni.[3] De asemenea, el extinde considerabil quiproquo-ul, prezent la Chariton doar într-o formă embrionară.

Istoria romanului erotic grec *Efesiaca* sau *Aventurile Anthiei și ale lui Abrocomes* (Τὰ κατ' Ἀνθίαν καὶ Ἀβροκόμην) ilustrează un moment destul de important. Romanul pare să fi fost redactat de un anume Xenofon, considerat de lexiconul Suda ca provenit din cetatea microasiatică a Efesului.[4] Analiza atentă a textului a reliefat că romanul trebuie să fi fost alcătuit între domnia lui Hadrian (117—138 e.n.) și distrugerea templului zeiței Artemis din Efes, incendiat de goți în anul 263 e.n. Într-adevăr Xenofon se referă la anumite magistraturi, înființate de Hadrian, și nu menționează distrugerea acestui celebru templu.[5]

Romanul se compune din cinci cărți.[6] Frumosul efesian Abrocomes, care-l disprețuia pe Eros, este condamnat de zeu să se îndrăgostească de Anthia. Tinerii încep să se iubească ; părinții îi căsătoresc și îi trimit într-o călătorie pe mare. În drum spre Egipt, sînt atacați de pirați și luați ca sclavi, în pofida disperării, lacrimilor vărsate, încercărilor de sinucidere. La Tir, Manto, fiica piratului Apsirtos, se îndrăgostește de Abrocomes, dar acesta o respinge. Manto se căsătorește cu un alt bărbat și o încredințează pe Anthia ca nevastă unui căprar, care însă îi cruță castitatea. După un alt naufragiu, Anthia ajunge în mîinile unor tîlhari, de la care o salvează magistratul Perilaos. Acesta se îndrăgostește de tînăra femeie și o cere în căsătorie. Între timp,

Abrocomes, fugit de la stăpîn, întîlnește pe unul din tîlharii care o capturaseră pe Anthia și, după ce ascultă povestea vieții acestuia, află știri despre soția sa. Trecînd pe alt palier, Xenofon reia aventurile Anthiei, care, ca să evite căsătoria cu Perilaos, înghite un somnifer, vîndut drept otravă. Ca și Calliroe, se trezește în mormînt, este capturată de niște hoți și vîndută. Între timp Abrocomes ajunge în Egipt, după un nou naufragiu, este acuzat de omucidere, dar scapă de la moarte numai salvat de apele Nilului, care-l poartă pe valurile sale. Guvernatorul îl eliberează și el pleacă să-și caute nevasta în Italia, ajunsă într-un lupanar, în orașul Tarent. Aci Anthia își apără castitatea, simulînd epilepsia, și e cumpărată de fostul tîlhar, prieten al lui Abrocomes. În insula Rodos, unde o dusese acesta, se întîlnește, după noi coincidențe patronate de zei, cu Abrocomes și într-un *happy-end*, de care beneficiază și prietenii lor, se întorc împreună la Efes. În acest mod se sting suferințele lor, care fuseseră narate pe mai multe paliere, în funcție și de aventurile prietenilor și slujitorilor.

*

Mult mai simplu, mai elevat, mai limpede este construit și scris unicul roman pastoral al antichității, considerat îndeobște ca cel mai bun produs grec al genului romanesc. Este vorba de romanul lui Longos *(Aventurile lui) Dafnis și Chloe* (Τὰ κατὰ Δάφνιν καὶ χλόην).

Am relevat deja că referințele la drahmele găsite de Dafnis zădărnicesc orice încercări de datare tardivă a operei. Romanul trebuia să fi fost scris de un scriitor originar din insula Lesbos, ale cărei moravuri, natură, tradiții sînt profund cunoscute de autor. Numele lui este latin, astfel încît el ar fi putut aparține familiei Pompeilor Longii, menționați aci în secolul al III-lea e.n.[7] Probabil că Longos, romancier grec, dar de origine romană, și-a scris opera în anii sau în deceniile cînd scriau și Xenofon din Efes, Iamblichos, Apuleius.

În acest opuscul în patru cărți, Longos utilizează numele eroului unui foarte răspîndit mit pastoral, de origine

beotico-eoliană, dar frecventat și îndrăgit prin excelență în Sicilia.[8] Totuși romancierul nu a exploatat mitul care avea anecdotică și sensuri diferite sau l-a transformat total.

Acțiunea se desfășoară în jurul cetății Mytilene din Lesbos și se prezintă sub forma unei povești istorisite de romancier. Ciobanul Lamon descoperă un băiețel în fașe, părăsit pe cîmp și îl duce la nevasta sa Myrtale ; ulterior, păstorul Dryas descoperă o fetiță abandonată și ea. Cînd cei doi copii împlinesc cincisprezece și respectiv treisprezece ani, părinții adoptivi îi deprind să păstorească, la ordinul lui Eros, dar un incident, provocat de căderea lui Dafnis într-o groapă-capcană pentru lupi, strecoară în sufletul fetei dragostea pentru Dafnis. Iubirea celor doi adolescenți evoluează simplu, pur, idilic, bazată pe ignoranță erotică totală și depășește accidentele dramatice. Astfel Dafnis are un conflict cu niște tineri din Methymne și armata acestei cetăți inițiază represalii, o capturează pe Chloe, dar, somată de zeul Pan, o eliberează, după foarte scurt timp. După trecerea iernii, Dafnis și Chloe își reiau păstoritul. Dafnis este inițiat în tainele dragostei de țăranca Lykainion, însă Chloe rămîne pură. Lamon, care era sclav, primește vizita familiei stăpînului său Dionysofanes și narează istoria tînărului păstor. Dionysofanes recunoaște în Dafnis un fiu pe care-l abandonase cîndva și-l ia la oraș împreună cu Chloe. Cei doi tineri părăsesc vremelnic condiția pastorală și se mută în Mytilene, unde Chloe este recunoscută de bătrînul Megakles ca o fiică, abandonată cîndva de el. Dafnis și Chloe își celebrează nunta la țară în aceeași atmosferă idilică și „păstrează.... obiceiuri păstorești pînă la adînci bătrînețe" (Longos, 4,39).

*

Simplitatea, densitatea, simetriile compoziționale din *Dafnis și Chloe* nu se vor mai recunoaște în romanele ulterioare. *Etiopicele* sau *Ethiopica* (Αἰθιοπικά), romanul în zece cărți al lui Heliodor, ne apare ca mult mai complex structurat, dominat de poncifurile genului.

Știm chiar din aserțiunile romancierului, că el era sirian din Emessa, fiu al lui Theodosios, descendent al unei familii de sacerdoți ai cultului Soarelui (Heliodor, 10,41). Mai puțin clar se prezintă însă problema datării. Socrate (în Istoria Bisericii, 5,22,51) amintește un anume Heliodor, episcop în orașul thessalian Trikka, păgîn creștinat, care ar fi scris în tinerețe o poveste de iubire, intitulată *Etiopicele*. Fotios și Nicefor Callistos coroborează această informație. Totuși exegeza modernă a observat în roman implicațiile teologiei solare, fără sens într-o epocă tîrzie, iar influența exercitată de Heliodor asupra lui Achilleus Tatios infirmă o datare tardivă. Totodată este îndoielnic că a funcționat un episcopat la Trikka în primele secole ale erei noastre. Romancierul n-a fost, probabil, niciodată episcop creștin.[9] Erwin Rohde și alți cercetători, bizuindu-se pe valențele neopitagoreice ale romanului și pe vestigiile cultului solar, datează *Etiopicele* în secolul al II-lea, cînd dinastia romană a Severilor a încurajat resuscitarea concepțiilor lui Apollonios din Tyana, a protejat pe sirieni și a încurajat cultele solare.[10] Noi opinăm că romanul trebuie să fi fost scris chiar în timpul domniei primilor Severi, adică în primele două decenii ale secolului al III-lea, sau la sfîrșitul secolului al II-lea e.n. (perioadă de maximă influență a creditului politic și a concepțiilor religioase siriene).

Acțiunea începe brusc în delta Nilului. Niște tîlhari ajung pe urmele unui măcel de neînțeles și iau cu ei un cuplu de tineri răniți. În bîrlogul haiducilor egipteni, tînăra Charicleea își evocă o parte din nenorocirile precedente și atenianul Cnemon, aflat în tabăra tîlharilor, își povestește o parte din tribulații, căci fusese exilat din Atena datorită mașinațiilor mamei vitrege Demainete, care, respinsă de tînăr, aranjase un fals atentat al lui Cnemon împotriva tatălui său. A doua zi, tîlharul Thyamis vrea să se căsătorească cu Charicleea. Fata se preface că acceptă, spre a cîștiga timp, și într-adevăr tabăra lui Thyamis este distrusă de alți tîlhari. Nefericitul cuplu și tînărul atenian pleacă de pe locul luptei. Cnemon ajunge separat într-un sat unde trebuia să-i întîlnească pe ceilalți doi tineri, însă în locul lor găsește un bătrîn, care-i căuta și el. Bătrînul

se numea Calasiris din Memfis și, de fapt, era tatăl lui Thyamis. Refugiat la Delfi, aflase de la preotul Charicles antecedentele Charicleei, descoperită de acest sacerdot într-o călătorie în Egipt și crescută de el în Grecia. Într-o procesiune, Charicleea și Theagenes se cunoscuseră și se îndrăgostiseră unul de altul. Calasiris i-a sprijinit în secret și a aflat toată taina fecioarei. Charicleea era fiica regilor Etiopiei, dar se născuse albă, deoarece mama ei contemplase un tablou care o înfățișa pe Andromeda ; temîndu-se să nu fie învinuită de adulter, regina Persina își abandonase fiica, după ce îi lăsase semne de recunoaștere. Calasiris l-a înșelat pe Charicles și a fugit în Egipt împreună cu cei doi îndrăgostiți. Pe mare, ei căzuseră în mîinile piraților, care se masacraseră între ei, după ce debarcaseră în deltă. Calasiris și Charicleea îi regăsesc pe Thyamis și Theagenes la Memfis, unde Thyamis devine preot al zeiței Isis, după moartea lui Calasiris. Apoi Theagenes și Charicleea pleacă din Memfis și cad într-o ambuscadă a etiopienilor, care luptau împotriva persanilor din Egipt. După victorie, Hydaspe, regele Etiopiei, îi duce pe cei doi logodnici în Meroe, capitala sa, pentru a-i jertfi zeilor țării sale. Însă, înainte de a fi ucisă, Charicleea mărturisește originea sa, arată semnele și convinge, cu ajutorul gymnosofistului etiopian Sisimithres, care o crescuse înaintea lui Charicles. La rîndul său, Theagenes realizează cîteva fapte de bravură în jocurile sportive, care celebrau victoria etiopiană, este cruțat și se căsătorește cu Charicleea.

Achilleus Tatios s-a inspirat evident din modelul construit de Heliodor. De aceea forma actuală a romanului *Aventurile Leukippei și ale lui Cleitofon* (Τὰ κατὰ Λευκίππην καὶ Κλειτοφῶντα), divizat în opt cărți, se situează în descendența *Etiopicelor*. Lexiconul Suda reprezintă autorul ca pe un alexandrin creștinat și devenit episcop. Exegeza modernă apreciază aceste date biografice ca fruct al unei legende, făurită după tiparele — contestabile și ele — ale vieții lui Heliodor.

Un papirus ne prezintă *Aventurile Leukippei și ale lui Cleitofon* ca redactate și cunoscute în secolul al IV-lea e.n. Mai grav pare faptul că un alt papirus, de data aceasta

din secolul al II-lea e.n., reliefează cunoașterea subiectului romanului. Însă cum Achilleus Tatios trebuie să-l fi cunoscut pe Heliodor, ni se pare pertinentă supoziția că romanul a comportat efectiv două faze de redactare : una realizată în secolul al II-lea e.n., în fond primul nucleu, modelat poate după formula romanescă a lui Chariton, și o alta realizată în secolul al III-lea e.n. de Achilleus Tatios însuși, după tiparele lui Heliodor. [11] Astfel s-ar explica în parte și unele inadvertențe ca plasarea Alexandriei hellenistice într-un Egipt aparent persan. [12] Oricum ar fi, osteneala lui Achilleus Tatios a prilejuit o unificare destul de solidă, încît diferențele dintre cele două redactări nu stingheresc lectura și opusculul se prezintă ca o narațiе coerentă.

Romanul ne arată cum adolescentul Cleitofon se îndrăgostește la Tir de verișoara sa, Leukippe, refugiată din Bizanț. Cleitofon descoperă o Leukippe îngăduitoare și este încurajat de vărul său Cleinias ; însă este surprins de Pantheia, mama fetei, pe cînd încerca să se strecoare în iatacul tinerei fecioare. Cleitofon, sclavul său Satyros, Cleinias și Leukippe fug din oraș și se îmbarcă la Beirut pe o navă în drum spre Alexandria. Pe bord, ei se apropie de Menelaos, care le povestește cum, din neatenție, își omorîse prietenul intim la o vînătoare și fusese exilat. Se iscă însă o furtună, care distruge corabia și-i aruncă pe țărmul Egiptului. Despărțiți de Menelaos, Cleinias și Satyros, cei doi logodnici pornesc pe Nil și cad în mîinile țăranilor-haiduci din deltă. Cleitofon este scăpat de soldații persani, dar Leukippe este sacrificată de către tîlhari, chiar în fața trupelor persane. Tocmai cînd voia să se sinucidă, Cleitofon descoperă că uciderea Leukippei, de fapt vie și neatinsă, fusese simulată cu o sabie de teatru de Menelaos și de Satyros. Logodnicii ajung la Alexandria, unde Leukippe este răpită de pirați, care o decapitează. Cleitofon suferă cumplit, însă pînă la urmă acceptă să se însoare cu văduva Melite. Soții pleacă la Efes, unde salvează o sclavă din chinurile unui intendent : Cleitofon află printr-o scrisoare că fata este chiar Leukippe, întrucît, pentru a scăpa de urmăritori, pirații decapitaseră în locul ei o altă femeie. Brusc apare și soțul Melitei, Thersandros, care nu murise nici el, așa cum se

zvonise. Lui Cleitofon i se înscenează un proces, e chiar condamnat la moarte, însă totul se încheie cu bine, căci vine de la Bizanț tatăl Leukippei. Bătrînul își recunoaște fiica refugiată în templul zeiței Artemis și îl eliberează pe Cleitofon.

Deși Fotios critică stilul lui Achilleus Tatios, pe care-l consideră prea efeminat, *Aventurile Leukippei și ale lui Cleitofon* constituie, din multe puncte de vedere, unul dintre cele mai reușite romane grecești. Așa cum vom evidenția mai jos, acest roman excelează prin digresiuni și descripții elegante, relevante pentru formația sofistică a autorului, priceput să pună o surdină acumulării de scene melodramatice, să puncteze narația cu un anumit umor, cu o iscusită detașare amuzată.

Romanul numit *Istoria lui Apollonius, rege al Tirului (Historia Apollonii regis Tyri)* ni s-a păstrat într-o versiune latină, alcătuită după un original grec pierdut. Nu cunoaștem numele autorului. Hellenismele lingvistice, morale și culturale revelă prezența acestui original grec. Indiferent cînd a fost întocmită tălmăcirea latină [13], originalul trebuie să fi fost redactat în secolele al III-lea — al IV-lea e.n., de unde și monoteismul filozofic al romancierului anonim.

Autorul necunoscut recurge și el la un artificiu bine consacrat, cînd afirmă că la originea narației sale se află o istorie exactă a unei vieți reale scrise de Apollonius însuși în două exemplare *(Ist. lui Apollonius, 51)*. La originea tribulațiilor lui Apollonius se află incestul lui Antiohus, rege al Antiohiei. Văduv, acesta este cuprins de o patimă violentă pentru frumoasa sa fiică, pe care o necinstește. Pentru a îndepărta pețitorii, Antiohus îi pune să dezlege enigme dificile și apoi îi decapitează. Deși tînărul Apollonius, prinț al Tirului, dezlegase enigma, Antiohus îi contestă victoria și-l urmărește pentru a-l ucide. Hăituit și de prieteni, care sperau să încaseze prețul pus pe capul său de către Antiohus, tînărul prinț fuge pe mare. Ajuns la Cyrene, Apollonius se distinge la întrecerile sportive și se căsătorește cu fiica lui Arhistratus, regele cetății. Dar curînd el află că Antiohus și fiica sa au pierit loviți de trăsnet și pleacă să ocupe tronul Antiohiei, care-i revenea de drept.

În timpul călătoriei, tînăra sa soție cade într-un somn letargic, similar morții. Coșciugul este coborît pe talazurile mării și ajunge pe plaja Efesului, unde un tînăr medic recunoaște viața sub aparența morții și vindecă prințesa.

Între timp Apollonius ajunge în Tars ; aci își lasă fetița în grija unor prieteni și pleacă, îndurerat de pierderea soției, în Egipt, unde rămîne preț de paisprezece ani. Tarsia, cum se numea fata, crește foarte frumoasă, provocînd invidia tutorilor săi. Soția tutorelui o dă unui sclav s-o omoare, dar fata este furată de la acesta de niște pirați și vîndută într-un lupanar din Mytilene. Aci, Tarsia își conservă virginitatea fascinînd pe tineri cu basme foarte frumoase. Întors din Egipt, Apollonius află de la prietenii săi, care simulau mîhnirea, că Tarsia a murit. Zdrobit de durere, navighează pe mare pînă la Mytilene, unde se desfășura o sărbătoare în cinstea lui Neptun, zeul mării. Athenagoras, regele cetății, vine să viziteze vasul, intră în vorbă cu marinarii și o cheamă pe Tarsia, care încearcă să-l amuze pe Athenagoras cu niște ghicitori. Recunoașterea se declanșează, Athenagoras se căsătorește cu Tarsia și devine rege al Tirului, în timp ce Apollonius rămîne monarh al Antiohiei. Îndrumat de un *angelus*, Apollonius merge în templul Dianei din Efes și-și povestește peripețiile chiar marii preotese. Îndată survine — incandescent am spune — a doua recunoaștere, căci marea preoteasă este chiar soția lui Apollonius. Apoi Apollonius merge să pedepsească pe soții sperjuri din Tars și să recompenseze pe cei ce-l ajutaseră. În pofida referințelor la divinitate *(deus)* care intervine în culisele vicisitudinilor (*Ist. lui Apollonius*, 4 ; 12 ; 14 ; 21 ; 22) și la îngerul trimis de aceasta (*ibidem*, 48—49) romanul nu este creștin și se înscrie în tradiția păgînă a literaturii romanești hellenice. Cultele păgîne ale epocii ajunseseră la un monoteism esențial, care nu excludea celebrarea zeilor tradiționali, ca Neptunul din Mytilene.

*

Prin urmare, deși structura romanescă evoluează de la simplu la complex, invariantele, clișeele romanești se men-

ţin cu o constanţă potenţată. Acelaşi cuplu de tineri logodnici sau soţi traversează un itinerar sinuos, dar orientat pe tipare stabile, unde se multiplică coincidenţele, cursele perfide întinse de alţi îndrăgostiţi, atacurile tîlhăreşti, naufragiile, morţile false, dorinţa de sinucidere, asistenţa prietenilor sau a zeilor, performanţele sportive şi militare, recunoaşterile etc. O funcţie semnificativă revine mării şi apelor în general. Majoritatea răpirilor ori atacurilor se desfăşoară pe Mediterana, pe Nil, sau pe ţărmurile lor.

Naraţia continuă să se organizeze pe sertare, însă obiectiv, la nivelul preeminenţei comunicării evenimentelor, în afara reacţiilor, participării materiale şi interioare a romancierului, care o contemplă dintr-o perspectivă eminamente frontală. Apollonius din Tir şi Cleitofon, deşi pretind a-şi povesti viaţa, nu intervin de loc în naraţie, care pierde orice alură autobiografică. Utilizarea unui tip, chiar mai palid, de *Ich-Erzählung*, nu rămîne fără incidenţe asupra formulei compoziţionale a romanului scris de Achilleus Tatios. Dar ea nu implică participarea afectivă reală a naratorului la evenimentele relatate, care astfel nu devin evenimente autentic trăite de el. Longos afirmă că aflase povestirea de la cunoscători, însă nu aceştia o narează, ci însuşi autorul. El nu apare decît în introducere, unde relatează că a vînat în insula Lesbos şi a aflat acolo povestirea înfăţişată în continuare. Longos nu intervine în corpul naraţiei decît prin cîteva comentarii de inspiraţie sofistică.

Totodată, melodrama se densifică şi se propagă la modul cel mai serios. Glumele sînt inexistente sau apar foarte rar, ca la Heliodor sau la Achilleus Tatios. O anumită seninătate se strecoară numai în *Dafnis şi Chloe* şi mai ales în *Aventurile Leukippei şi ale lui Cleitofon*, aşa cum am menţionat mai sus. Cîteodată, şi îndeosebi în primele două cărţi, Achilleus Tatios contemplă amuzat intriga narată. În pofida frecvenţei accentelor tragice, el pare a persifla detaşat iubirea carnală a celor doi tineri, cu un surîs inteligent, parcă pe urmele lui Petroniu ; poate din această pricină aventurile nu se mai precipită spre accelerarea complicaţiilor funambuleşti, ca în celelalte romane. De altminteri, cartea a doua se încheie pe tema comparaţiei impudice, ostentativ comice,

între tipurile de dragoste practicate de antici. În cartea a treia, filonul picaresc începe să se piardă și Achilleus Tatios revine la investigarea sofisticată a virtualităților dramatice încorporate în scene de naufragiu, moarte falsă, răpire, bătălie, proces etc. Este interesantă în acest sens și schimbarea bruscă a atitudinii cuplului ; de unde la Sidon cei doi adolescenți aspirau spre o iubire foarte concretă, acum, deși pot realiza foarte ușor o asemenea aspirație, se decid spre relații cît mai caste, în așteptarea unei căsătorii încă îndepărtate. [14]

Totuși mutații mai importante se pot semnala în evoluția de la primele romane la cele numite sofistice și chiar în periplul acestora din urmă.

Cum am remarcat și în capitolul precedent, contextul istoric pierde treptat din pregnanță și autenticitate. Personajele încetează a mai purta nume autentic istorice, devin manifest fictive. Desigur autorii continuă să simuleze autenticitatea și să precizeze cu minuție numele personajelor, cariera lor și alte elemente adiacente. Astfel, Xenofon din Efes elucidează numele orașului în care se desfășoară acțiunea, viața lui Abrocomes, numele părinților Anthiei, condițiile exacte în care se întîlnesc tinerii, vîrsta și chiar aspectul lor fizic. Anthia, blondă cu ochi negri, prefigurează de altfel idealul de frumusețe al lui Gérard de Nerval ! (Xenofon din Efes, 1, 1—2).

Peregrinările eroilor romanești nu se desfășoară într-un peisaj fantastic, ci în mediul familiar cititorilor al Mediteranei, prin excelență în Asia Mică, Grecia, Fenicia, Sicilia și în mod obligatoriu în Egipt.

Acțiunea romanelor continuă să se situeze îndeobște în timpul dominației persane a Egiptului, întocmai ca în *Aventurile lui Chaireas și ale Calliroei.* Raporturile dintre persani și egipteni sînt destul de bine cunoscute de romancieri. Sînt ilustrate reacțiile țăranilor din delta Nilului, în permanentă revoltă, niciodată supuși de persani, constrînși la haiducie de împilarea străină (Heliodor, 1,1—6 ; 30—33). Heliodor consemnează tirania persanilor ; Arsace afirmă, de altfel limpede, că ei înțeleg să conducă Egiptul după bunul lor plac și ignoră sfaturile preoților indigeni (Heliodor,

5,3 ; 5 ; 9). Tot Heliodor consemnează cultul Nilului (*idem*, 9,9), curiozități ca puțul care măsoară apele fluviului la Syene, cadranele solare (*idem*, 9,22). Calasiris vorbește competent despre Nil și revărsările sale : „...el crește pe timp de vară, nu, cum au crezut unii, pentru că vîntul de la nord-est ar umfla apele sale, ci ca urmare a unei alte acțiuni întreprinse de acest vînt. Norii, în preajma solstițiului de vară, împinși și mînați, de la miazănoapte spre miazăzi, se îngrămădesc în zona fierbinte, unde avîntul le este tăiat de căldura exagerată ; toată umezeala, care se adunase cu încetul și se condensase acolo, se evaporă și dă naștere la ploi bogate, ce îngroașă Nilul, care nu mai dorește să rămînă un fluviu obișnuit și iese din albia sa, întinzîndu-se peste Egipt precum o mare și îngrășînd ogoarele în timpul revărsării. De aceea apa Nilului este atît de dulce la băut, și atît de plăcută, cînd este atinsă, întrucît nu mai poate fi atît de caldă ca la începutul cursului său, dar pare călduță. Din această pricină, Nilul este singurul fluviu care nu scoate aburi, fapt care ar trebui să se producă dacă el s-ar revărsa în urma topirii zăpezilor, așa cum au afirmat anumiți învățați vestiți din Grecia" (Heliodor, 2,28).

Profesorul Grimal notează că Heliodor cunoaște bine și, probabil direct, Egiptul meridional și Etiopia.[15] El laudă calitățile morale și intelectuale ale etiopienilor, descrie orașul Meros (Heliodor, 10, 1 ; 4 ; 5 ; 10).[16] Și Achilleus Tatios figurează pregnant pe haiducii deltei ca apărătorii neatîrnării Egiptului, cunoaște și descrie elefanții (Achilleus Tatios, 4,13 ; 4). Dar, deși fenician, Cleitofon se comportă ca un grec autentic. Nu numai că el menționează Alexandria în Egiptul persan guvernat de un satrap (Achilleus Tatios, 4,11), ci descrie insula Faros, creație a epocii hellenistice (*idem*, 5,6). Iar în romanul aventurilor lui Apollonius din Tir situaționarea istorică este absolut convențională, fiind populată de regate care n-au existat niciodată sau care n-au putut fi contemporane. Titlurile conducătorilor politici, orașele, peisajele, moravurile sînt în chip manifest rezultatul unor combinații artificioase, din care rezultă un context închis față de evenimentele reale, adecvat numai demonstrării intrigii.

În schimb, toți romancierii proiectează în roman anumite realități sociale și moravuri ale epocii lor. Societatea care se schițează în roman nu este în esența sa factice, așa cum afirma cîndva Alexis Chassang.[17] Naufragiile și călătoriile pe mare, răpirile și recunoașterile surveneau și în realitatea primelor secole ale erei noastre. Xenofon din Efes, Heliodor, Achilleus Tatios sugerează cu suficientă pertinență viața intensă a cetăților greco-orientale din epoca lor, ca și relațiile din casele familiilor înstărite, abilitățile tinerilor stăpîni și ale sclavilor fideli, în luptă cu rigorile impuse de părinții severi.[18] În *Dafnis și Chloe* se remarcă raporturile dintre sclavii epocii și stăpînii lor. Sclavi ca Lamon nu mai lucrează în cete ca pe vremea lui Spartacus, ci pe parcele încredințate familiei lor. Situația corespunde uneia din cele mai pregnante realități ale secolelor II—V e.n. Relațiile acestor sclavi-țărani cu micii proprietari sau arendași liberi din vecinătate nu sînt marcate de condiția lor servilă : ființează dimpotrivă solidaritatea străveche a celor ce dețin aceeași stare materială și care trăiesc la fel. Totodată, același roman ilustrează unul din fenomenele pregnante ale epocii, oligantropia, criza demografică și premisele ei. Bogătașii nu vor să aibă mulți copii spre a nu-și diviza averea. Dionysofanes, după trei copii, și-l abandonase pe al patrulea (Longos, 4,24), iar Megakles chiar pe unicul, cînd își simțise amenințată averea (*idem*, 4,35).

Totodată romanul aventurilor lui Apollonius din Tir comportă motivul onestității celor săraci și umili. Singurii care-l asistă pe Apollonius, trădat de prietenii săi bogați, sînt săracii. Hellanicus îl previne de primejdia care-l amenință, deși Apollonius refuzase inițial să răspundă salutului adresat de un om atît de modest. Hellanicus respinge și cei 100 talanți de aur, echivalentul oferit de Apollonius al prețului fixat de Antiohus pe capul lui (*Ist. lui Apollonius*, 8). Cu alte cuvinte, și în principalele romane erotice grecești se suprapun mai multe tipuri de civilizație. Din nou și chiar în măsură mai mare decît în cele precedente, este vorba numai de evocări fragmentare ale tipurilor reale de existență istorico-socială — uneori chiar amestecate — și nu de cons-

trucții complete. În această a doua fază a romanului grec se profilează citarea a trei tipuri de civilizație — cel oriental-persan, localizat în Egiptul subjugat, cel greco-hellenistic și cel greco-roman — atestînd amplificarea, complicarea structurii literare și din acest punct de vedere.

Impresia de neveridicitate pe care o au unii cititori rezultă, după părerea noastră, nu din materia evenimentelor, răpiri, mașinații, iubiri pasionale, surprize funambulești, ci din acumularea lor extraordinară, manifestă în special la Iamblichos și la Heliodor. Cantitatea extravagantă a unor asemenea evenimente apasă asupra construcției romanelor și pare anormală în limitele de timp atribuite acțiunii. Răsturnările totale în condiția unor eroi (ca Thyamis din *Etiopicele)* par totuși neașteptate. Impresia de artificial este conferită și de frecvența coincidențelor mai numeroase decît în romanele secolelor I. Mai prudent construită în această privință, intriga din *Dafnis și Chloe* este mai veridică, în ciuda atmosferei idilice care învăluie raporturile dintre personaje. De asemenea, Longos atestă o cunoaștere desăvîrșită a naturii, a vieții și mișcării animalelor. Sînt surprinse pe viu mișcările și obiceiurile caprelor, țapilor, oilor, boilor — inclusiv felul lor de a înota — dar și ale cîinilor, lupilor (Longos, 1,2 ; 5 ; 11 ; 12 ; 22 ; 30 etc.) În acest mediu natural, seducător schițat, se desfășoară muncile oamenilor, pertinent și migălos ilustrate (Longos, 2,2 ; 3,4 etc.).

Implicațiile problematicii filozofice și religioase se înmulțesc în raport cu romanele anterioare. Astfel se multiplică locurile comune ale filozofiei epocii, uzitate de toți sofiștii. Reluînd o veche teză stoică, Abrocomes, devenit sclav, afirmă că numai corpul aparține stăpînului, căci sufletul este liber (Xenofon din Efes, 2,4). În aceeași sferă de meditație stoică, dar și neopitagoreică de uz comun, se situează diverse reflecții din *Etiopicele.* Calasiris exaltă binefacerile cunoașterii destinului. Nimeni nu-l poate evita, dar într-o nenorocire numai neprevăzutul este înspăimîntător. Ceea ce se cunoaște poate fi mai ușor suportat, deși este ineluctabil (Heliodor, 2,24). Calasiris și Theagenes reflectează melancolici asupra instabilității condiției umane (Heliodor, 4,9 și 5,4 ; 6). În același context trebuie înțe-

leasă și pledoaria autorului pentru castitate. Totodată romanele lui Xenofon din Efes, Achilleus Tatios și mai cu seamă Heliodor, poartă marca problematicii religioase. Ideile neopitagoreice și neoplatoniciene se grefează pe aderența manifestă la credințele isiace și solare. Anthia își conservă castitatea numai cu sprijinul zeilor egipteni, mai ales Isis și Apis (Xenofon din Efes, 3,3 ; 5,4 și 13). Heliodor este un adept ardent al zeului solar din Emessa, echivalent cu tradiționalul Apollo. [19]

Această potențare a elementelor religioase și a opțiunii retorico-sofistice a autorilor n-a rămas fără nici o consecință asupra structurii de adîncime a romanelor. Aventurile fără număr ale eroilor nu sînt numai efectul sentimentelor de dragoste și al proiecțiilor acestora, ci, cel puțin în aceeași măsură, și al jocului capricios al soartei, al destinului, numit Τύχη sau *Fortuna*. În comparație cu romanele secolelor I, ponderea destinului sporește considerabil. În arabescurile complicate ale tribulațiilor personajelor romanești, destinul împlinește o funcție determinantă. Această funcție sporește în importanță la Heliodor și la Achilleus Tatios, chiar în comparație cu Xenofon din Efes. Tocmai intervenția majoră a destinului în resorturile esențiale ale romanelor marchează, mai pregnant ca oricare altă complicație nouă, amplificarea structurii romanești a secolelor II și următoarele în comparație cu organizarea mai simplă relevată de analiza primelor manifestări ale genului. Probabil că această augmentare a funcției soartei răsfrînge influența sporită a retoricii asupra culturii și mentalității oamenilor. Retorii discutau mult despre jocul destinului. Itinerarul sinuos al lui Abrocomes și al Anthiei depinde în mare măsură de contenciosul între zei, cei grecești ca Eros, nefavorabili lor, și cei egipteni, Nilul, Isis, Apis care-i asistă. Ulterior Tyche (Soarta) se constituie în structura intrigii ca o forță motrice, manifest autonomă : ea reprezintă marele artizan al tribulațiilor întîmpinate de eroi. Theagenes relieffează că Soarta guvernează aventurile sale și ale Charicleei. Tyche face să intervină pirați sau tîlhari și le transformă existența într-o tragedie : „Pînă cînd va trebui să fugim de puterea destinului care ne urmărește pretutin-

deni ? Să ne înclinăm în fața soartei și s-o lăsăm să ne tîrască acolo unde poftește, căci vom evita o goană fără țel, o existență rătăcitoare și injuriile veșnice ale zeilor. Nu observi că, după fuga noastră, soarta a adus pirații, iar după primejdiile mării, ne-a copleșit cu primejdiile încă mai cumplite ale pămîntului și îndată, după tîlhari, cu războiul ?... Ea ne-a arătat limanul ostenelilor noastre, fuga și libertatea, ca acum să împingă împotriva noastră pe cei ce ne vor ucide. Se războiește cu noi, deoarece îi place să ne transforme viața într-o tragedie" (Heliodor, 5,6). Marea furtună care atacă vasul fenician, acum ocupat de pirați, este pricinuită de o hotărîre a Soartei (Heliodor, 5,27). În plin duel între Thyamis și Petosiris, demonul sau soarta îl aduce pe Calasiris (Heliodor, 7,6) și ulterior destinul urmărește pe cei doi tineri prin mijlocirea femeilor Arsace și Cybele (*idem*, 7,12). La rîndul său, Cleitofon relatează că tatăl său dorea să-l însoare cu Calligone, dar precizează că Moirele, zeițele soartei, sînt mai puternice decît omul. Nimeni nu este mai tare decît destinul. „Cînd aveam nouăsprezece ani, spune Cleitofon,... Tyche a început acțiunea ei" (Achilleus Tatios, 1,3). Este clar că funcția atribuită Tychei nu corespunde doar unei subtile amplificări retorice a narației, unde abundă, cum am arătat, locurile comune ale filozofiei. Ea reverberează convingeri profunde. Intriga nici nu este de conceput, nici n-ar fi putut să se structureze în romanele sofistice fără contribuția destinului, sursă a multiplicării aventurilor, motiv fundamental al acțiunii.

Totuși nici unul din acești romancieri nu dezbate în profunzime problematica raporturilor dintre om și destin. Visele, oracolele, ghicitorile dobîndesc și ele o pondere sporită, în congruență cu potențarea funcției destinului, deoarece apar ca reflexe ale forței faimoasei Tyche. Prin intermediul lor, se poate decoda sensul misterios al direcțiilor destinului, se poate reorienta itinerariul eroului, se restabilește ordinea indispensabilă acțiunii umane. Personajele nu înțeleg totdeauna semnificația lor și de aceea această ordine se regăsește mai greu. Totuși finalul optimist o instalează definitiv punînd capăt tuturor peripețiilor haotice. Thyamis intuiește rău semnificația visului său (Heliodor.

1,18), iar înțeleptul Calasiris evidențiază dificultatea interpretării tuturor semnelor premonitorii : îndeobște ele nu se înțeleg decît în clipa cînd se împlinesc *(idem,* 2,36). El se pricepe totuși să tălmăcească mesajele Tychei și ale zeilor (Heliodor, 2,26 ; 3,11 etc.). Charicles a fost avertizat de pierderea Charicleei, căci în vis un vultur i-a smuls-o și a dus-o departe (Heliodor, 4,11). Regele și regina Etiopiei sînt anunțați în somn că-și vor regăsi fiica, dar înțeleg tîrziu semnificația visului, care îngăduie încheierea fericită a peripețiilor (Heliodor, 9,25 ; 10,2). Numai înțelepții gymnosofiști intuiseră substanța acestor semne (Heliodor, 10,4). Uneori mesajul supranaturalului survine în circumstanțe lugubre, în plină scenă de necromancie ; o bătrînă își învie temporar fiul, căzut pe cîmpul de luptă și acesta profețește tot viitorul, inclusiv moartea mamei lui (Heliodor, 6,14—15). Și aventurile lui Cleitofon sînt precedate de un vis. În acest mod, destinul s-ar revela oamenilor nu pentru a-i ajuta să evite nenorocirile, cît pentru a le facilita suportarea lor (Achilleus Tatios, 1,3). Într-adevăr, înainte de a pleca spre insula Faros, logodnicii întîmpină prevestiri nefavorabile, dar nu pot opri vizita lor funestă (Achilleus Tatios, 5,3). Altă dată, avertismentele sînt înțelese. Cleitofon și Leukippe păstrează logodna lor pură, la îndemnul visurilor trimise de Artemis, care le recomandă să rămînă virgini (Achilleus Tatios, 2,23). În prealabil Pantheia intrase speriată în camera Leukippei și împiedicase unirea fecioarei cu Cleitofon, în urma unui vis avertizator : i se arătase un tîlhar care-i spinteca fiica (Achilleus Tatios, 2,23). Tot un vis îl ajută pe Dafnis să găsească cele trei mii de drahme și s-o peteească pe Chloe (Longos, 3,27). Eros rezolvă definitiv intriga din *Dafnis și Chloe,* comandînd în vis lui Dionysofanes banchetul unde Chloe va fi recunoscută (Longos, 4,34).

În asemenea pasaje, visele determină direct cursul aventurilor. În același mod acționează și ghicitorile din *Istoria lui Apollonius, rege al Tirului.* Dezlegarea lor de către Apollonius declanșează de fapt toată intriga *(Ist. lui Apollonius, 4),* iar însuși enunțul altor ghicitori de către Tarsia determină în ultimă instanță recunoașterea ei drept fiică a lui Apollonius *(ibidem,* 42—43).

Firește însă că dragostea și complicațiile ei subzistă ca factori determinanți ai intrigii. Dragostea stimulează combativitatea tinerelor cupluri și le determină să aștepte izbînda finală. Aventura lui Cleitofon constituie totuși în primul rînd o poveste de dragoste. Cleitofon mărturisește romancierului că el este un exemplu al suferințelor impuse de Amor. Romancierul îl roagă să ia loc și să povestească „Vreau să ascult povestirea ta ; locul este fermecător și se potrivește bine unei povești de dragoste" (Achilleus Tatios, 1,2). La Longos, căruia îi lipsește fervoarea isiacă sau solară, dragostea prezidează intriga tot atît de autoritar ca și în romanul lui Chariton. În introducere, romancierul își dedică narația zeului Eros. „Într-adevăr nimeni n-a scăpat și nu va scăpa vreodată de dragoste, cîtă vreme va fi frumusețe în lume și ochi care s-o vadă", afirmă Longos. Cartea întîi se încheie cu imaginea incantatorie a păstorului Dafnis, înfricoșat de puterile dragostei. „Îl durea inima ca mîncată de otrăvuri. Răsuflarea îi era cînd puternică, ca și cum îl urmărea cineva, cînd slabă ca a unui drumeț venit de departe. Țăran tînăr, nepriceput încă în vicleșugurile dragostei, i se părea scăldatul Hloei mai de temut decît marea, iar sufletul lui, că se găsește în mîinile hoților" (Longos, 1,32). Descoperirea misterelor iubirii, depășirea ignoranței mecanismelor ei, hrănește permanent, oferă substanță fabulației. Toate tiparele se recunosc cu ușurință, căci Chloe era albă, înfloritoare și blondă, iar Dafnis brunet și suplu, întocmai ca eroii superproducțiilor secolului nostru (Longos, 1,13 ; 16 ; 17).

Într-adevăr, în toate romanele sofistice — utilizate ca motive fundamentale — dragostea și destinul creează structura de adîncime. Dragostea și Tyche intră în conflict violent una cu alta și mențin justificarea peripețiilor. În ce privește ponderea lor, numai dozajul diferă, căci iubirea poate lăsa impresia că este mai importantă decît Tyche la Xenofon din Efes și la Longos și inferioară acesteia la Heliodor și Achilleus Tatios. Dar asemenea aprecieri, întemeiate pe analize farmaceutice, nu pot evita niciodată contestațiile. Esențial apare numai faptul că motivația fundamentală

se amplifică în raport cu prima fază a romanului grec, întrucît relevă dihotomia organizării de profunzime a intrigii.

De fapt, indiferent de cantitatea implicațiilor ideologice religioase, filozofice etc., romanele grecești din secolele al II-lea și al III-lea e.n. rămîn toate povești de aventuri și de iubire. Aceste implicații se integrează organic multiplicării peripețiilor și nu reușesc să confere infrastructura particulară romanelor sociale, religioase sau filozofice, literaturii care se întreabă dramatic asupra condiției umane. Cultul virtuții, dihotomia „maniheistă" a oamenilor, a actelor — bune și rele — se subordonează permanent intrigii romanului de aventuri. Nici un roman grec nu încorporează o simbolistică autentică, nu se convertește în parabolă. Valoarea intrinsecă a anecdoticii este manifest subliniată în *Dafnis și Chloe*: „pentru toți oamenii va fi o comoară plină de farmec; bolnavul își va găsi vindecarea, cel întristat, mîngîierea, cine a fost îndrăgostit o dată își va aminti iarăși, iar cel care n-a iubit încă, va învăța. Într-adevăr, nimeni n-a scăpat și nu va scăpa vreodată de dragoste, cîtă vreme va fi frumusețe în lume și ochi care s-o vadă. Iar nouă, ajută-ne zeul să putem scrie povestea cu sufletul liniștit" (Longos, introducere).

Interesul pentru scenografia aventurilor rămîne deosebit de pregnant în succesiunea de situații, în suprapunerea de crize ce survin fără pauză în dezvoltarea tramei. Nu împărtășim opinia lui Bruno Lavagnini că în *Dafnis și Chloe* s-ar realiza în această privință o mutație fundamentală, că s-ar constitui în acest roman o dramă interioară, că peripețiile s-ar transfera în sufletul eroilor, supuși astfel unei analize psihologice pătrunzătoare.[20] Observația reacției umane este mai acută decît în unele romane grecești erotice, dar în genere investigația fenomenelor apare mai pertinentă la Longos ca la mulți alți romancieri; am semnalat și mai sus revelarea incantatorie a ritmurilor naturii, a vieții animalelor, a impulsurilor fiziologice. Totuși — am spune chiar intenționat — Longos n-a acordat mai multă importanță ca altii analizei psihologice, mișcării și motivației interioare. In fond, eroii lui Achilleus Tatios apar mai complex structurați. Se vorbește de o evoluție a protagoniștilor lui Longos,

dar aceasta nu modifică zonele profunde ale caracterului și se traduce mai ales într-o creștere biopsihică, paralelă cu scurgerea anotimpurilor. Însă în opoziție cu Heliodor, care sporește frenetic succesiunea peripețiilor exotice și surprizelor melodramatice, Longos moderează, simplifică energic scenografia. În locul peisajelor exotice, aventurilor multiplicate, peregrinărilor pe arii geografice vaste, Longos preferă decorul simplu al unui spațiu limitat, completat doar de frumusețile stîncilor, animalelor obișnuite, intrigii voit naive. În acest chip, autorul aventurilor lui Dafnis și Chloe tinde nu spre o inflație a dramei interioare, ci spre deflația cadrului obiectiv al tribulațiilor. În fapt subzistă rivalii primejdioși și presiunile forțelor externe, necunoscute în prealabil eroilor, ca pirații, dușmanii cetății natale. Dar incidentele generate de intervențiile lor se sting iute, crizele astfel prilejuite se rezolvă blînd. Personajele malefice ca Dorcon, Gnathon, Lampis se convertesc în ritm accelerat la blîndețe, ajung chiar să ajute cuplul ; inamicii externi, precum methymenii, cedează mult prea repede. Toți aceștia ne apar ca neverosimil de buni, așa cum în alte romane, omologii lor se reliefau ca neverosimil de răi. Însă Longos alcătuiește un roman erotic de factură specifică, un roman pastoral. În ambianța convențional și tradițional trandafirie a povestirii pastorale, intriga nici nu putea evolua în alt mod. Arhetipul a fost descoperit de toți cercetătorii la Teocrit. Într-un anumit sens, Longos este chiar mai idilic decît Teocrit, căci el suporta și presiunea altor clișee, ca cele ale literaturii bucolice, care pe urmele lui Vergiliu, Calpurnius Siculus și alții, desigur binecunoscuți unui romancier cu nume latin, potențează vocația idilică, edulcorarea cîntecului pretins pastoral. [21]

Prin urmare, aserțiunea lui Erwin Rohde, că literatura romanescă greacă se menține departe de conținutul psihologic bogat al romanului modern [22], își păstrează în mare măsură validitatea. Trăirile eroilor, inclusiv și mai ales cele pendinte de raporturile lor erotice, vor să fie concomitent elevate și ardente, dar în fond apar convenționale, tributare unui patetism violent, însă artificios, organizat pe un număr limitat de tipare. Emoțiile personajelor se exprimă în com-

portări simplist tipizate. Exaltarea virtuoasă, suferințele provocate de despărțiri, bucuriile regăsirii sînt ilustrate de cîteva tipare care guvernează rezistențele demne, lamentările și lacrimile șiroind de fericire.

În această privință nu intervin mutații importante față de primele romane. Totuși este cert că toate constatările de mai sus sînt valabile numai *exceptis excipiendis* și chiar într-o proporție mai mare decît în romanele secolelor I. Astfel în *Efesiaca*, pe lîngă scenele și gesturile de un patetism emfatic, sofisticat, manifest grandilocvent, se întîlnesc unele vibrații gingașe, emoționante. Trăirea recent căsătoriților este delicată, înduioșătoare : timiditatea, rușinea, pasiunea se amestecă în conduita Anthiei și a lui Abrocomes (Xenofon din Efes, 1,9). Indubital, chiar și într-un asemenea moment se evidențiază printre sărutările „dulci" profuziune de lacrimi și dialog sentimental. Ardențele interne consumă devorant, exagerat, trupurile logodnicilor (Xenofon din Efes, 1,5). Toate trăirile sînt retoric acuzate, plasate la limita expresiei disponibilităților. Speranțele și îndoielile părinților violent, amplificat sugerate, însoțesc plecarea celor doi tineri soți (Xenofon din Efes, 1,10). Pe vas, fidelitățile și jurămintele de lealitate, apoi disperarea neagră, copleșesc manifestările lor (Xenofon din Efes, 1,11 : 13,14). Urmează o cascadă de asalturi asupra castității și fidelității reciproce a perechii protagoniștilor ; Abrocomes este solicitat succesiv de piratul Corimbos (Xenofon din Efes, 1,14), de frumoasa Manto (*idem*, 2,1 ; 5), de femeia Kyno (*idem*, 3,12). Desigur Anthia atrage încă și mai multe inimi : piratii Euxinos (Xenofon din Efes, 1,15) și Apsirtos, Meris, soțul lui Manto (*idem*, 2,11), magistratul cilician Perilaos (*idem*, 2,13), Psammis (*idem*, 3,11), banditul Anchilaos (*idem*, 3,5), Anfinomos (*idem*, 5,2), Polydos (*idem*, 5,4). Eroii răspund cu o bravură castă și emfatică, propunîndu-și de nenumărate ori sinuciderea, dar renunțînd mereu la gestul fatal.

Cu toate că și aci domină emfaza, sugerarea sentimentelor se îmbogățește, devine întrucîtva mai complexă în *Etiopicele*. Destul de interesantă este figurarea acelui *coup de*

*foudre*, care declanșează dragostea protagoniștilor. Ei se întîlnesc la procesiune, și rămîn încremeniți ; apoi, lent, Charicleea întinde torța și tot lent Theagenes o apucă spre a aprinde altarul. Ochii lor se privesc îndelung, ca și cum s-ar fi căutat într-o veche amintire ; surîd blînd, se înroșesc mistuiți de pasiune (Heliodor, 3,5) „și îndată patima, cel puțin așa cred, pătrunzînd pînă în adîncul inimii, i-a făcut să pălească ; într-un răstimp scurt, au luat amîndoi mii de înfățișări diferite și au schimbat culoarea și obrazul vădind astfel frămîntările sufletului lor" (Heliodor, 3,5). Desigur, în continuare ei suferă psihic și fizic la limita unor violențe interioare incredibile (Heliodor, 3,7 ; 10 ; 19 ; 4,4 ; 6—7,8 etc.) ; în general bucuriile, durerile, gelozia fac ravagii incomparabile în existența tuturor personajelor (*idem*, 5,11 ; 6,8 și 9 ; 7,9 ; 8-9 ; 10,16 etc.). Heliodor stăruie apăsat și asupra psihologiilor colective, asupra trăirilor grupurilor și mulțimilor exagerat sugerate, dar mai pertinent decît în romanul lui Chariton. Citățm astfel uluirea haiducilor egipteni, care contemplă peisajul enigmaticei lupte de la țărmul mării (Heliodor, 1,1—4) sau frumusețea cuplului adus în sălașul lor ; văzînd prada îmbelșugată și cercetînd frumusețea zeiască a fecioarei, credeau că tovarășii lor prădaseră vreun sanctuar sau temple pline de aur și își spuneau cu naivitate că aceștia răpiseră și preoteasa sau că luaseră cu ei o statuie însuflețită (*idem*, 1,7). Mulțimea etiopienilor deploră soarta care o amenință pe Charicleea (Heliodor, 10,9), iar recunoașterea suscită succesiv agitație, stupefacție, încîntare, șiroaie de lacrimi amestecate cu rîsete de mulțumire (*idem*, 10,15—17 ; 38). Romancierul pare conștient de melodramatismul narației sale și adesea personajele declară că întîmplările lor par similare unor scene de teatru, precum Nausicles cînd survine neașteptata întîlnire Calasiris-Charicleea (Heliodor, 5. 11), iar Hydaspe, regele Etiopiei, protestează, după ce Charicleea declarase că este fiica sa, și afirmă că totul seamănă a teatru (*idem*, 10, 12).

Trăirile personajelor lui Longos sînt mai naive, însă mai simple și supuse unei observații de acuitate sporită. Eroii lui Longos evită virtutea feroce a celor modelați de Heliodor. Fidelitatea cuplului nu este de loc puritană, căci Chloe

nu refuză lui Dorcon un sărut (Longos, 1,30), iar Dafnis se inițiază în tainele dragostei împreună cu femeia Lykainion : scena este descrisă cu realism și umor (*idem*, 1,18—19). El nu ține, ca alți eroi, la neprihănirea sa, dar este adevărat că nici nu-i cunoaște semnificația.[23] În *Dafnis și Chloe* puritatea nu rezultă din exaltare virtuoasă, tradusă într-o apărare deliberată, fermă a castității, ci din neștiința, candoarea eroilor, ca și din simplitatea gesturilor. Desigur comportamentul melodramatic nu lipsește din substanța romanului. Cînd o zărește pe Chloe, întorcîndu-se din tabăra soldaților methymneni, Dafnis leșină : „De pe un loc înalt, Dafnis, zărind turmele și pe Hloe, strigă tare : O, nimfelor ; o, Pan ! Se coborî spre cîmpie, se strînse-n brațe cu Hloe și căzu leșinat. Abia putură să-l aducă în fire sărutările și îmbrățișările calde ale fetei" (Longos, 2,30).

Așa cum am arătat mai sus, protagoniștii lui Achilleus Tatios apar uneori chiar mai complex, mai nuanțat structurați. Reacțiile mileziene, foarte realiste, succed acceselor de virtute exaltată. Cleitofon se lasă zdravăn ciomăgit de un biet cetățean, mai bătrîn decît el, Thersandros, soțul Melitei și nu apare niciodată ca un viteaz. Totodată formația sofistică determină pe romancier spre descripții subtile, alambicate, elegante. Dragostea bruscă acționează asupra lui Cleitofon ca o rană, mai profundă decît cea pricinuită de săgeată, trecînd prin ochi și pătrunzînd în adîncul sufletului, și comportă admirație, stupoare, teamă, timiditate, nerușinare (Achilleus Tatios, 1,4). Nu lipsesc nici unele observații acute. Natura, constată autorul, vrea ca bolile corpului și ale sufletului să fie mai dureroase noaptea decît în timpul zilei, să-și descopere atunci o intensitate nouă : „Natura face într-adevăr toate bolile și mai ales rănile trupului mai dureroase în timpul nopții ; în vreme ce noi ne odihnim, ele capătă o intensitate nouă și ne sporesc suferința, deoarece, cînd corpul se odihnește, plaga află mijloacele să sporească boala noastră. Tot așa și rănile sufletului, cînd trupul rămîne nemișcat, devin cu mult mai dureroase" (Achilleus Tatios, 1,6). Se adaugă remarci judicioase privind tinerele fete, unirea animalelor și plantelor (*idem*, 1,9 ; 16—18).

În romanul *Istoria lui Apollonius, rege al Tirului,* se reliefează alte analize și etalări de sentimente, evocate în același spirit sofistic subtil, dar cu un surplus de brutalitate. Astfel ni se descrie migălos pasiunea monstruoasă a lui Antiohus, lupta lăuntrică între patimă și rușine, triumful primei, violența gesturilor, stupefacția fetei pîngărite, care contrastează cu perfidia tatălui, tradusă în precauții iscusite (*Ist. lui Apollonius,* 1—2). În alte capitole, cruzimea machiavelică a lui Antiohus, perfidia celor doi tarsieni, ticăloșia prietenilor protagonistului, care vor să-l piardă pentru a încasa recompensa — în contrast intenționat cu elevația morală a unor personaje ca Apollonius, Tarsia, Athenagoras, Hellanicus — ilustrează o anumită deschidere spre descrierea stărilor și impulsurilor psihopatologice. Evident însă că această deschidere se menține la suprafață, nu pătrunde în misterele unor asemenea trăiri. De atlfel prevalentă rămîne și în acest roman opțiunea patosului monocolor extrem, însetat de un absolut melodramatizat. După incest, fiica lui Antiochus vrea să se sinucidă (*Ist. lui Apollonius,* 2). Este însă un gest de operetă, repede abandonat. Fiica regelui din Cyrene, al cărui arhetip trebuie căutat în homerica Nausicaa, se îndrăgostește instantaneu de Apollonius, după ce-l aude cîntînd și interpretînd un rol dramatic (*Ist. lui Apollonius,* 17).

În asemenea condiții, fără a reuși să întrupeze caractere, personajele rămîn schematice, simplificate, chiar și în aceste romane. Monotonia psihologică se realizează cu tenacitate. Charicleea e tot timpul monovalentă, preocupată de păstrarea purității în așa măsură încît îl pune chiar și pe Theagenes să jure că o va respecta (Heliodor, 4,18—19). Ea va inspira toate personajele feminine de o ingenuitate feroce, care se vor succeda secole de-a rîndul în literatura universală. În opoziție cu această castă fecioară, Demainete, mama vitregă a lui Cnemon, sclava ei Thisbe, persana Arsace se vădesc impudice, egoiste, malefice. Universul lui Heliodor este într-adevăr sărac din punct de vedere moral, articulat pe opoziția simplă bine-rău, lipsit de ambiguități și zone de umbră.[24] Totuși, dacă Theagenes apare ca un fidel amorez destul de vag conturat, Calasiris se configurează mai su-

gestiv. Figura acestui bătrîn, înțelept, bun și foarte abil, este cu adevărat emoționantă. Caracterizarea personajelor în *Etiopicele* se modelează nu numai ca dinamică, schițată în acțiune, ci și ca directă. Heliodor stăruie — pictural am spune — asupra aspectelor exterioare, fizice, dar și asupra calităților morale ; el laudă nemijlocit însușirile lui Hydaspe ca moderația, justiția, blîndețea (Heliodor, 10,1 și 3). J. Maillon, traducătorul francez al *Etiopicelor*, observa că unele personaje feminine malefice, cum sînt Demainete, Cybele, Arsace, apar creionate cu talent, cu vervă autentică. Însă același filolog trebuie să recunoască și naivitatea excesivă, paloarea searbădă a lui Cnemon.[25] În genere putem afirma că personajele nu sînt toate imobile, fixe, dar evoluția lor nu se motivează. Nu înțelegem de fel cum de a putut Thyamis să se transforme total din banditul viteaz, însă lacom și crud, într-un preot venerabil, onest, veritabil *alter*-Calasiris. În schimb, unele personaje secundare ale lui Longos sînt mai convingătoare[26].

Autorul *Istoriei lui Apollonius, rege al Tirului*, se străduiește să atribuie personajelor sale o gamă mai largă de calități. Mai fidel arhetipul homeric decît oricare alt romancier, el sugerează multivalența protagoniștilor, a unui Apollonius nu numai loial și înțelept, dar și bun sportiv (*Ist. lui Apollonius*, 13), excelent cîntăreț și actor (*ibidem*, 16). Apollonius este regele desăvîrșit al antichității, frumos, virtuos, multicompetent, viteaz. Numai norocul îi lipsește. În temeiul unui paralelism manifest și Tarsia se remarcă nu numai prin castitate, cinste, frumusețe, ci și prin abilitatea intelectuală, talentul oratoric și muzical, erudiția salutară (*Ist. lui Apollonius*, 34—36). Totuși această plurivalență rămîne îndeobște exterioară.

În toate romanele sînt impresionante și chiar mai autentice decît cele ale protagoniștilor, figurile prietenilor. În nenorocirile lor, eroii principali se pot bizui pe sprijinul lor dezinteresat, cald, fie că este vorba de Calasiris, Nausicles, fie de Cleinias, Menelaos etc.

În concluzie, romancierii secolelor al II-lea și al III-lea e.n. rămîn fideli tiparelor și motivelor create de predecesorii lor, poncifurilor invariabile ale genului. Romanul do-

bîndește totuși un plus de complexitate, atestat și în rețeaua resorturilor interioare, unde funcția determinantă a destinului apare în general considerabil potențată. Pe de altă parte, dispariția personajelor istorice din romanele erotice amplifică autonomia ficțiunii. Influența viziunii retorice marchează de asemenea mai accentuat construcția intrigii, a personajelor etc. O anumită ironie, o oarecare detașare de conglomeratul aventurilor circulă în unele romane, ca *Daf-nis și Chloe* și *Aventurile Leukippei și ale lui Cleitofon.*

*

Marele merit al acestor romancieri este că nu și-au pierdut cumpătul. Într-adevăr, ei au utilizat experiența retorilor și au știut să se descurce în multitudinea peripețiilor și să structureze coerent narațiа. Numai romanul aventurilor lui Apollonius se prezintă mai descusut, mai prost organizat, construit ca o suită de aventuri miraculoase, nelegate între ele printr-o intimă necesitate.[27] Astfel, căsătoria lui Apollonius încheie un prim episod, el însuși organizat ca un roman în roman ; nu lipsește nici *happy-end*-ul, căci Apollonius își găsește fericirea iar dușmanii săi mor în chip cumplit *(Ist. lui Apollonius,* 23—24). Sîntem parcă într-un serial modern, căci tocmai această pedepsire a lui Antiohus va deschide al doilea episod. De fapt naufragiului din primul episod îi corespunde o altă nenorocire survenită pe mare și anume falsa moarte a soției lui Apollonius, care generează noi peripeții, întocmai ca acel naufragiu *(Ist. lui Apollonius, 25).*

Îndeobște și romanele secolelor al II-lea și al III-lea e.n. încep cu precizarea datelor preliminare, în stil de basm, ca în *Efesiaca* („era la Efes un bărbat... Licomedes", Xenofon din Efes, 1,1) sau în *Aventurile Leukippei și ale lui Cleito-fon* „sînt fenician de neam ; Tirul e patria mea ; mă numesc Cleitofon. Părintele meu e Hippias, iar unchiul meu Sostratos, frate vitreg cu tata. Mamele erau una din Bizanț, cealaltă, adică a tatălui meu, din Tir... Tatăl meu a trăit la Tir. Mama a murit pe cînd eram copil și tatăl meu s-a recăsătorit cu o altă femeie, de la care mi-a dat o soră vitregă, Calligone ; tata voia să ne căsătorească"..., Achilleus

Tatios, 1,3). În această privință, numai Heliodor rupe cu tradiția. El proiectează brusc cititorul în mijlocul acțiunii și abia ulterior și gradual limpezește originile și începuturile intrigii. Acest *exordium ex abrupto* este fertil în efecte și atestă calitățile compoziționale ale romanului.[28] Iată chiar textul lui Heliodor: „Zorile începeau să zîmbească și soarele mîngîia cu razele sale vîrful colinelor: niște oameni, înarmați ca tîlharii, stăteau la pîndă pe înălțimile de la gurile Nilului, înălțimi care domină îmbucătura lui Herakles. Ei se opriseră puțin pentru a scurta cu privirea marea care li se întindea la picioare; apoi, după ce-și plimbaseră privirile pe valuri și deoarece nu descoperiseră nici o pradă, începură să cerceteze țărmul cel mai apropiat. Și iată ce era acolo: o corabie negustorească ancorată, fără nici un om la bord, dar cu toată încărcătura ei... Țărmul era acoperit de trupurile unor oameni morți de-a binelea sau numai pe jumătate; mădularele lor, calde încă, arătau că lupta abia se încheiase... Tîlharii priveau toate acestea din vîrful colinei, însă nu pricepeau înțelesul lor; erau victime, dar nu se vedea nici un biruitor; era o izbîndă evidentă și deplină, dar prada se afla neatinsă... Deși nu știau ce se petrecuse, tîlharii nu chibzuiau decît la folosul lor și la pradă, încît considerîndu-se biruitori, se și năpustiră" (Heliodor, 1,1).

Tehnica povestirii pe sertare se menține în toate romanele consemnate. În unele romane ale secolelor al II-lea și al III-lea e.n. se tinde spre combinarea abilă a modelului de compoziție creat de Antonios Diogenes cu cel inițiat de Chariton, dacă nu de *Romanul lui Ninos*, adică, de îmbinarea înșirării pe mai multe paliere cu încadrarea unor povestiri enunțate de eroi. Desigur înșirarea rămîne procedeul prevalent al romanelor grecești.[29] Printre rezistențele sale la asalturile Soartei, eroul își făurește fabula, dar nu el caută aventurile, ci ele îl urmăresc. Desfășurarea peripețiilor se structurează pe paliere. În *Efesiaca* fabula se diferențiază pe două sau chiar trei paliere, al Anthiei, al lui Abrocomes, al lui Hippotoos (tîlharul care se împrietenește cu Abrocomes), care se întîlnesc abia în final, după ce se apropiaseră, se învecinaseră de mai multe ori pe parcursul

acțiunii. Totodată Xenofon din Efes încorporează în intrigă narația unor peripeții ale lui Hippotoos (Xenofon din Efes, 3,1—2).

La rîndul său, Heliodor s-a ilustrat ca un tehnician desăvîrșit al compoziției, capabil să orchestreze iscusit, polifonic, intriga, rețelele de evenimente și mai cu seamă de narații integrate în alte narații.[30] Această virtuozitate constituie de fapt însușirea cardinală a artei sale. Heliodor este maestrul povestirii pe sertare ; el uzitează fertil procedura încadrării, inserării unor narații pe trunchiul povestirii-cadru, *Rahmenerzählung*. El își realizează compoziția mult mai complex decît Chariton și chiar de către Xenofon din Efes. Tocmai narațiile eroilor contribuie la elucidarea firelor intrigii. Povestirea aventurilor lui Cnemon sau Calasiris au și valoare în sine, ca veritabile nuvele dar decantează și implicațiile povestirii-cadru. Asemenea narații se întrerup uneori, se intersectează cu figurarea peripețiilor prezentului și se reiau ulterior. Jocul perspectivelor, discontinuitatea timpului, conferă romanului o arhitectonică variată, mobilă, capabilă să acționeze restrictiv asupra monotoniei psihologice. Cnemon își întrerupe prezentarea tribulațiilor (Heliodor, 1,9—17), o reia mai tîrziu în jurul personajului Thisbe, care jucase un rol important în trecutul său ; aventurile sale se interferează cu cele ale perechii Theagenes—Charicleea. În același chip, povestirea lui Calasiris se desfășoară pe etaje, întrerupîndu-se cu plecarea din Delfi (Heliodor, 5,1) pentru a se relua mai jos (*idem*, 5,17). Ea contribuie la elucidarea situațiilor, în care apar Theagenes și Charicleea în Egipt, dar comportă și elemente care relevă numai destinul specific al sacerdotului egiptean. Heliodor sugerează deci un adevărat carusel al sertarelor narative cu o reală judiciozitate (cercetătorul italian Alceste Angelini califică tehnica aceasta drept joc al alternanțelor[31], simplificînd întrucîtva procedura) dar totodată multiplică comunicarea de evenimente, sugerînd pe lîngă aventurile lui Theagenes și Charicleea și altele, ale lui Cnemon, Thyamis—Petosiris, Calasirs, Charicles și chiar Hydaspe, ale cărui victorii configurează o veritabilă nuvelă eroică[32].

Pe de altă parte, în interiorul unor povestiri sînt încastrate altele, ca cea a lui Charias în narația lui Cnemon. Astfel aventurile lui Cnemon, care le narează pe amîndouă devin mai clare.

Achilleus Tatios renunță la divizarea acțiunii pe paliere, dar practică inserarea unor povestiri enunțate de personajele secundare. Specifică este autonomizarea integrală a acestor narații, constituite manifest ca veritabile nuvele de dragoste. Relevante sînt în acest sens povestirile de dragoste efebică depănate de Cleinias (Achilleus Tatios, 1,7—8) și de Menelaos (*idem*, 1,34) [33].

La Longos palierele nu se despart aproape de loc, căci eroii acționează reuniți, însă ei, și mai ales Dafnis, povestesc adesea mici legende și narații de alt tip, îndeobște autonome, funcționînd ca mici digresiuni ; astfel Dafnis spune poveștile guguștiucului (Longos, 1,27), nimfei Echo (*idem*, 3,23), Lamon narează basmul naiului (*idem*, 2,34) etc.

Ramificarea comunicării de evenimente imaginare se realizează și prin scindarea fluxului narativ pe episoade delimitate semantic. Longos împarte timpul acțiunii eroilor săi pe secvențe, separate de mutația anotimpurilor, ilustrată în fraze și cuvinte semnificative. Intriga începe de fapt prin reunirea celor doi tineri la păscutul oilor și caprelor, evenimentele anterioare echivalînd cu un veritabil preambul. Romancierul precizează delimitarea temporală : „era pe la sfîrșitul primăverii, cînd florile toate îmboboceau ; și cele de prin păduri, și cele din livezi, și cîte cresc la munte" (Longos, 1,9). Moartea lui Dorcon și atacul nereușit al tîlharilor încheie prima mare secvență a intrigii și începutul următoarei este marcat în același mod ca mai sus : „era acum toamna în toi și se apropia culesul viilor" (Longos, 2,1). Tranziția spre o nouă secțiune se realizează în același fel : „Astfel, războiul dintre methimieni, care începuse în chip neașteptat, în cele din urmă încetă. Dar veni iarna pentru Dafnis și Hloe, mult mai aspră decît războiul" (Longos, 3,3). Identic se efectuează diferențierea celei de a patra secvențe, cea a recunoașterii celor doi tineri : „Vara fiind pe ducă și toamna apropiindu-se, Lamon pregătea stăpînului o locuință" (Longos, 4,1). Se observă lesne că această

manieră de a delimita comunicarea evenimentelor corespunde în linii mari diviziunii pe patru cărți.

Nu este singura compartimentare posibilă. Anumiți filologi germani au încercat să deslușească douăsprezece părți ale narației, care ar fi construite pe o structură trinară : 1. introducere (locul și timpul acțiunii) ; 2.a) despre Dafnis ; b) despre Chloe ; 3. ambii reuniți. Ritmul de succesiune al acestor diviziuni s-ar încetini spre deznodămînt. [34]

Prin urmare modelarea romanului, organizarea principalelor procedee compoziționale, devin mai bogate, mai funcționale și ilustrează maturizarea genului. Crește de asemenea competența autorilor în manevrarea narației, descripției, dialogului și monologului. Aproape fiecare gest esențial al protagoniștilor este însoțit de un monolog, tot mai clar constituit ca o tiradă retorică. Prin excelență se disting în această privință Heliodor și Achilleus Tatios. În puterea nopții și în tabăra tîlharilor, Charicleea se grăbește să mologheze trist asupra vitregiei soartei : „Apollo, zise ea, tu pedepsești prea crud greșelile noastre și nu consideri mulțumitoare răzbunarea ta, cu toate că noi am fost despărțiți de familie, răpiți de pirați, aruncați pradă nenumăratelor primejdii ale mării, a doua oară capturați — de data aceasta de tîlharii pămîntului — și lăsați pe seama unor încercări și mai amare. Cînd vei conteni cu toate acestea ? Dacă voi muri nepîngărită, sfîrșitul îmi va fi plăcut ; dar dacă voi fi lăsată în voia unei rușini înjositoare, eu care am fost totdeauna respectată de Theagenes, streangul o va lua înaintea injuriei. M-am păstrat neprihănită și mă voi păstra astfel pînă la moarte".... (Heliodor, 1,8). La rîndul său Theagenes, de îndată ce zărește incendiul lagărului tîlharilor, o crede pe Charicleea moartă și nu se decide la sinucidere înainte de a monologa dramatic. Monologul se multiplică și în romanul lui Longos. Prima reacție de dragoste a Chloei declanșează un monolog plin însă de sensibilitate naivă, gingașă (Longos, 1,14), iar într-o situație similară Dafnis ripostează simetric tot printr-un monolog : „Ce mi-o fi făcut, oare, sărutul Hloei ? Buzele ei sînt mai fragede ca trandafirii și gura mai dulce ca fagurul de miere ; dar, totuși, sărutul ei e mai înțepător decît acul albinei. Adesea

am sărutat iezii, adesea am sărutat căţelușii şi viţelul dăruit de Dorcon. Sărutarea asta e altfel ; îmi taie răsuflarea, inima îmi tresare, sufletul mi se topeşte şi, totuşi, vreau s-o sărut iarăşi. O, biruinţă blestemată, o suferinţă ciudată, al cărei nume nu ştiu să-l spun. Să fi băut Hloe vreo otravă înainte de a mă săruta ? Cum de n-a murit ea ? Cum cîntă privighetorile, iar naiul meu a amuţit ! Cum se zbenguiesc iezii, şi eu stau locului ! Cum se desfac florile, şi eu nu mai împletesc cununi ! Toporaşii şi zambila înfloresc, iar Dafnis se ofileşte ! Să ajungă oare Dorcon mai frumos ca mine ?" (Longos, 1,18).

Şi Lamon răspunde la jaful grădinii sale printr-un monolog interior, plin de jale (Longos, 4,8) ; tot simetric monologhează dureros protagoniştii, cînd cred că s-au pierdut, datorită modificării condiţiei lor sociale *(idem,* 4,27 şi 28). Este însă interesant că Gnathon aude monologul lui Dafnis, rostit deci ca o declaraţie de şcoală, şi acţionează în consecinţă, salvînd-o pe Chloe.

Aceleaşi vocaţii retorice conduc spre potenţarea funcţiei discursurilor. Dialogul personajelor se transformă adesea în discursuri înflăcărate. Thyamis solicită căsătoria cu Charicleea printr-un discurs (Helidor, 1,19-20) şi începe lupta cu rivalii săi printr-o cuvîntare de îmbărbătare (*idem*, 1,29), iar Charicleea urcă pe rug la Memfis rostind o tiradă în care se disculpă (*idem*, 8,9). În *Dafnis şi Chloe* discursurile apar şi într-un turnir pastoral, episod necunoscut altor romane şi evident moştenit de la Teocrit. Întrecerea ciobanilor rezidă de altfel în elocvenţa lor (Longos, 1,15—17).

În spiritul artei rafinate a sofiştilor, romancierii secolelor al II-lea şi al III-lea e.n. înmulţesc descripţiile de natură. Longos le transformă în mici şi încîntătoare pasteluri pline de culoare, desenate cu o virtuozitate remarcabilă, care însă ştie să mimeze spontaneitatea proaspătă.[35] Asemenea mici pasteluri apar şi în *Etiopicele,* unde întîlnim colţuri fermecătoare de natură egipteană (Heliodor, 8,14). De altfel, romancierii de care ne ocupăm nu se mulţumeau cu evocarea naturii pure, genuine, neatinse de civilizaţia umană, în spiritul unui romantism exaltat. În digresiunile lor, atît Longos cît şi Achilleus Tatios descriu

grupuri sculpturale, picturi, intervenții ale artei umane în ornarea, în ajustarea naturii. Chiar în introducere, Longos declară că primul său contact cu întîmplările narate de el l-a constituit contemplarea reprezentărilor lor sculpturale. Mai jos, Longos descrie chipurile sculptate ale nimfelor din peștera frecventată de Dryas, unde a fost descoperit și pruncul mai tîrziu numit Chloe: „Pe acolo era o peșteră a nimfelor, o stîncă mare, scobită pe dinăuntru, iar pe dinafară rotundă. Chiar chipurile nimfelor erau cioplite în piatră, desculțe, cu brațele goale pînă la umeri, cu părul despletit pe spate, avînd o cingătoare peste șolduri și privirea surîzătoare. După întreaga lor înfățișare, păreau dănțuitoare prinse-n joc" (Longos, 1,4). În templul lui Dionysos din livada lui Lamon existau picturi mitologice, pe scurt descrise *(idem,* 4,3). Chiar și Heliodor figurează atent gravura de pe ametistul dat de Calasiris lui Nausicles în schimbul Charicleei (Heliodor, 4,14). Achilleus Tatios menționează și el opere de artă pe lîngă fluvii, grădini, orașe.

În genere se poate afirma că pe urmele artei rafinate a sofiștilor, acești romancieri și în special Heliodor, Longos și Achilleus Tatios exploatează abil și multivalent disponibilitățile digresiunilor care completează și amplifică retoric, cîteodată chiar pedant, expunerea subiectului. În privința subtilității elocuției, organizării mijloacelor auxiliare, ei amplifică mult resursele descoperite de precursorii lor, fără a se abate substanțial de la organizarea fundamentală a construcției romanului, așa cum o înțeleseseră aceștia.

Inventarul tiparelor manevrate de ei apare, neîndoielnic, ca mai bogat. Cu toții, dar mai mult decît ceilalți, Heliodor și Achilleus Tatios au acuzat întrebuințarea coincidențelor și surprizelor, invenția stituațiilor neașteptate, care să ramifice narația, s-o facă imposibil de prevăzut. În felul acesta, epicitatea operei cîștigă în substanță și tensiune, căci se sugera uneori un adevărat *suspense.* Utilizarea imprevizibilului captivant subliniază cu deosebită claritate primordialitatea invenției, a narației în romanul

grec. Achilleus Tatios i-a depășit pe toți ceilalți în această privință, nu numai prin extravaganța surprizelor, — în nici un alt roman protagonista nu învie atît de miraculos, precum Leukippe înviată, după ce este aparent măcelărită la un așa-zis sacrificiu și decapitată de pirați — ci și prin umorul cu care tratează asemenea lovituri de teatru, redate de el cu un surîs ironic abia schițat.

În schimb, nu se poate afirma nimic nou despre introducerea proceselor imaginare. În toate romanele, crizele importante comportă procese între personaje. Achilleus Tatios excogitează chiar două procese pline de pledoarii foarte fidele tradițiilor (Achilleus Tatios, 7,7—12 și 8,7—11).

O funcție importantă în reglementarea raporturilor dintre personaje revine scrisorilor fictive, pe care și le trimit aceștia. De obicei romancierii le inseră în text și le reproduc în stil direct, deci ca documente autentice. Procedeul îngăduie rezolvarea multor situații și este de efect, căci impresionează, intrigă cititorul. Sosirea Leukippei este precedată de o scrisoare, care o anunță și o motivează, și anume de misiva adresată de Sostratos lui Hippias, fratele său și tatăl lui Cleitofon (Achilleus Tatios, 1,3) : Leukippe, ajunsă sclavă și salvată de Melite, anunță printr-o epistulă pe Cleitofon că a supraviețuit (idem, 5,18), la care fostul ei logodnic răspunde (idem, 5,20). Iată textul acestei ultime epistule : „Salut, o stăpîna mea Leukippe. Sînt nefericit în mijlocul fericirii mele, fiindcă observ din scrisoarea ta că tu ești departe de mine, deși în aparență ne aflăm foarte aproape, unul de altul. Dacă vrei să aștepți dezvăluirea adevărului și să nu mă condamni înainte de a-l cunoaște, vei afla că și eu sînt virgin, așa cum ești și tu, de există cu adevărat o feciorie a bărbaților. Dar dacă ai început să mă urăști, înainte ca eu să mă pot apăra, jur pe zeii care te-au salvat, că într-un timp foarte scurt mă voi apăra în fața ta pentru lucrurile care mi le reproșezi. Îți urez să fii sănătoasă, iubito, și să te porți bine cu mine."

Coloritul retoric al stilului se traduce într-o procedură destul de variată[36]. Romancierii acuză, amplifică retoric ductul liniar al imagisticii lor. Direct sau prin intermediul

personajelor, ei comentează acțiunea, glosează faptele, exagerează semnificațiile lor. Frumusețea cuplului Theagenes-Charicleea emoționează pe tîlhari, căci, observă Heliodor, simpla apariție a nobleței și a frumuseții poate să supună chiar firea unui tîlhar și a unui sălbatic (Heliodor, 1,4), iar Cnemon exclamă că trebuie să fii de oțel sau de fier pentru a nu fi impresionat de aventurile și dragostea celor doi *(idem*, 4,4). Cum Calasiris sosește chiar în clipa duelului dintre Thyamis și Petosiris, Heliodor observă că miile de precauții luate pentru a evita acest spectacol fuseseră inutile, deoarece destinul îl învinsese și-l condamnase să vadă ceea ce zeii preziseră de multă vreme (Heliodor, 7,6). Iar comparațiile romancierilor sînt de o pregnanță și de o eleganță desăvîrșită. [37]

Scriitura romancierilor secolelor al II-lea și al III-lea e.n. rămîne și ea fidelă precursorilor, dar comportă o manifestă rafinare. Textura lingvistică a romanului este șlefuită cu acuratețe, ornată cu o minuție excepțională.

În cazul *Efesiacelor* rafinarea elocuției învește mîntează forma mimării simplității, spontaneității ingenue: construcțiile paratactice primează în raport cu cele hipotactice. [38]. Similar își alcătuiește structura și Longos, care oferă mesajului intenționat simplu, idilic, un cod stilistic congruent, adică simulînd spontaneitatea, orchestrînd echilibrul, sugestia pregnantă, contrapunctul. Simetriei compoziționale (descoperirea pruncilor, destinul lor, monologurile, abandonarea efemeră a condiției pastorale, toate simetric figurate) îi corespunde simetria perfectă în structura frazei. Pe urmele lui Gorgias, romancierul construiește fraze pe grupe ritmice de cîte doi sau trei termeni. Se caută de fapt pretutindeni performanța retorică. Un întreg arsenal este articulat cu iscusință: paralelisme, antiteze, rime interioare, efecte de paranomasie vizînd muzicalizarea frazei. Totodată, lexicul este presărat cu termeni împrumutați poeziei eoliene și ioniene. S-ar spune că Longos pendulează surprinzător între un clasicism genuin și un barochism atent orchestrat. [39]. În schimb, Heliodor preferă alambicarea manifestă, paleta ostentativ policromă. Simetriile sale sînt mult mai laborios alcătuite, sinteza este relativ dificilă.

Părțile narative și descriptive apar scrise oarecum mai sobru, dar monologurile lirice și discursurile sînt redactate acuzat emfatic ; abundă exclamațiile și interogațiile declamatorii. Heliodor jonglează cu aliterațiile, antitezele, sentențele, redundanțele de toate categoriile. Vocabularul abundă în raritățI, în termeni de formație recentă însă și în alții vechi, încărcați de aluzii care conferă sensurilor o suprafață labilă, valențe multiple, abilitate să oscileze amplu între tărîmul poeziei sugestive și cel al prozei. Astfel Heliodor pare a opta pentru un asianism moderat, ca, de altfel, și Achilleus Tatios. În textura lingvistică a romanului aventurilor perechii Leukippe-Cleitofon afectarea se intensifică, antitezele sînt mai acuzat căutate [40], prolixitatea digresiunilor și analizelor apare servită de un vocabular potențat colorat, de o imagistică pedantă. Totuși, în general, frazei lui Achilleus Tatios nu-i lipsește dinamismul, vivacitatea autentică.

Și pentru apogeul romanului grec de dragoste propunem o schemă, organizată pe rubricile utilizate în capitolul precedent :

| Rubrica | Conținut | Intensitate |
|---|---|---|
| Motivație fundamentală. | Tyche + dragostea | + |
| Tipuri de civilizație. citate și nu integral restituite. | 1. Oriental-persan<br>2. Hellenistic<br>3. Greco-roman | — |
| Invariantele tematice | Călătorii pe mare, naufragii, răpiri, gelozii, morți și sinucideri false, recunoașteri, coincidențe, răsturnări | + |
| Esența intrigii | Aventurile | + |

| | | |
|---|---|---|
| Personajele | Bune și malefice, plasate în situații melodramatice mai numeroase, mai nuanțate ca în trecut, dar rămase în afara mișcărilor psihice orofunde. | + |
| Narația | Obiectivă, realizată pe sertare<br>1. în paliere diferite<br>2. prin încadrarea unor povestiri în narația principală | + |
| Alte procedee compoziționale | Descripții de natură și opere de artă, dialog, monolog, procese fictive, discursuri, surprize multiple, scrisori fictive | + + |

Desigur o asemenea schemă nu poate măsura nici variațiile particulare fiecărui roman și nici valențele complexe ale dezvoltării diacronice a genului. Pentru a indica totuși parțial anumite mutații în raport cu primele romane, analizate în capitolul anterior, am consemnat la fiecare rubrică sporul de intensitate și de complexitate prin unele semne elementare: astfel + atestă augumentarea pregnanței, iar — diminuarea ei. Dublarea lui + indică o creștere mai intensă. Considerăm că din expunere ca și din „modelul" sugerat de noi, a rezultat complicarea treptată a organizării romanelor grecești.

## NOTE

[1] Nu știm sigur dacă rezumatul este complet, așa cum pare, sau parțial, cum ar rezulta din confruntarea indicațiilor: cf. MARINESCU-HIMU, *op. cit.*, p. 224.

[2] Cum presupune Renzo Nuti: cf. CATAUDELLA, *Il romanzo classico*, p. 253 (NUTI). Numele este, de fapt, sirian.

[3] Cf. și MARINESCU-HIMU, *op. cit.*, p. 225.

[4] Dar LAVAGNINI, *op. cit.*, pp. 145—156 consideră că e vorba de o eroare, provenită din neînțelegerea valorii adjectivului *efesios* care apare în titlul romanului. Acest adjectiv nu revela patria romancierului — care nici nu cunoștea temeinic Efesul — ci îl prezenta ca autor al romanului despre Efes, pentru a-l distinge de alți scriitori greci care purtau și ei numele de Xenofon. Această ingenioasă ipoteză ar putea fi acceptată. Oricum însă ea nu modifică de loc interpretarea structurii și rolului jucat de *Efesiaca* în istoria romanelor grecești.

[5] Cf. și CATADUDELLA, *op. cit.*, p. 183, (NUTI).

[6] Lexiconul Suda menționează zece cărți, însă greșește. K. BURGER, *Zu Xenophon von Ephesus*, în *Hermes*, XXVI, 1892, pp. 36—37 a susținut că textul actual ar constitui numai un rezumat, bizuindu-se pe schematismul unor episoade. Dar în toate romanele grecești abundă episoadele schematice.

[7] Cf. și LAVAGNINI, *op. cit.*, p. 191 ; CATAUDELLA, *Il romanzo classico*, p. 527 (BALBONI) ; GRIMAL, *Romans grecs et latins*, p. 793 etc.

[8] Augusto ROSTAGNI, *I Poeti alessandrini*, Torino 1916, pp. 124 și urm.

[9] LAVAGNINI, *op. cit.*, 195 opinează pertinent că eroarea lui Socrate s-ar fi datorat dorinței creștinilor de a justifica audiența remarcabilă a *Etiopicelor*, de altfel un roman mai cast decît altele. Totuși R. M. RATTENBURY, Studiu introductiv la Héliodore, *Les Ethiopiques*, Paris, 1935, pp. VII—XI, considera că Heliodor a fost episcop creștin, dar că a scris romane înaintea convertirii. Credem că această ipoteză este inacceptabilă.

[10] ROHDE, *op. cit.*, pp. 461—473 ; RATTENBURY, *op. cit.*, pp. XIV—XV ; CATAUDELLA, *Il romanzo classico*, pp. 619—620 (A. ANGELINI) etc. J. SCHWARTZ, *Quelques observations sur des romans grecs*, în *L'Antiquité classique*, XXXVI, 1967, pp. 536—552 demonstrează convingător că autorul sau autorii lucrării *Historia Augusta* au utilizat pe Heliodor. Nu subscriem însă concluziei la care ajunge acest savant și anume că *Etiopicele* ar data din vremea împăratului Theodosius (sau în orice caz că ar fi fost scrise după 350 e.n.).

[11] GRIMAL, *op. cit.*, p. 872 ; CATAUDELLA, *Il romanzo classico*, p. 356. SCHWARTZ, *op. cit.*, opinează că Achilleus Tatios ar fi trăit la Efes către sfîrșitul secolului al II-lea e.n.

[12] Și în articularea intrigii se resimt uneori cîteva asperități, estompate însă de iscusința autorului.

[13] Poate în secolul al VI-lea e.n., cf. MARINESCU-HIMU, *op. cit.*, p. 226.

[14] Excepție face doar unirea fizică dintre Cleitofon și Melite. Amînată de tînăr, cînd el era considerat soțul presupusei văduve, această unire se realizează numai după întoarcerea lui Thersandros, într-un moment cînd situația delicată a logodnicului Leukippei nu-l îndemna de loc spre inițiative erotice. Este totuși adevărat că într-un

fel Cleitofon este constrîns de Melite (Achilleus Tatios, 5,27). Asemenea scene au fost puse în relație cu comicii greci (CHASSANG, *op. cit.*, p. 422) și cu nuvelistica milezian̆ă (CATADUDELLA, *Il romanzo classico*, pp. 356—357), însă după opinia noastră ele revelă mai ales influența *Satyriconului*.

[15] GRIMAL, *Romans grecs et latins*, p. 519. *Contra* J. MAILLON, prefață la Héliodore, *Les Ethiopiques*, Paris 1935, pp. LXXXVIII—LXXXIX, care le consideră convenționale. Considerăm însă că se înșeală.

[16] Apar totuși și erori : se menționează chinezi în linia de bătaie a etiopienilor (Heliodor, 9,17). În schimb chiar și MAILLON, *op. cit.*, p. XC recunoaște prospețimea tabloului vieții pescarului din Zacint, care-l găzduise pe Calasiris.

[17] CHASSANG, *op. cit.*, p. 425. De asemenea, nu toți tîlharii seamănă cu briganzii de operetă, cum considera savantul francez (*op. cit.*, p. 418). Nu trebuie uitat că mulți dintre ei nici nu erau profesioniști ai jafurilor, ci țărani sau alți egipteni obligați la condiția haiduciei de asuprirea persană.

[18] Cf. GRIMAL, *Romans grecs et latins*, pp. XVII—XVIII și 873.

[19] Cf. și MAILLON, *op. cit.*, p. LXXXIV ; LAVAGNINI, *op. cit.*, p. 195, CATAUDELLA, *Il romanzo classico*, p. 621 (ANGELINI).

[20] LAVAGNINI, *op. cit.*, pp. 104 ; 179 ; 192.

[21] Cf. și Günther SCHEDA, *Studien zur Bucolischen Dichtung der Neronischen Epoche*, Bonn, 1969.

[22] ROHDE, *op. cit.*, p. 9.

[23] Venirea primăverii potențează sentimentele lui Dafnis : „Il apuca tremurul după sărutări, avea dorința pătimașă după îmbrățișări și era, în toate, mai iscoditor și mai îndrăzneț" (Longos, 3,13).

[24] CATAUDELLA, *Il romanzo classico*, p. 621 (ANGELINI).

[25] MAILLON, *op. cit.*, p. XC.

[26] PETRU CREȚIA, prefață la Longos, *Dafnis și Cloe*, București, 1964, pp. XVII—XVIII, care citează ca reușite artistice remarcabile pe Dryas, Lamon, Lykainion etc.

[27] CATAUDELLA, *Il romanzo classico*, p. 1314 (G. BALBONI).

[28] RATTENBURY, *op. cit.*, p. XVIII ; LAVAGNINI, *op. cit.*, p. 196 ; CATAUDELLA, *Il romanzo classico*, pp. 621—622 (ANGELINI).

[29] Pentru înșirare cf. V. ȘKLOVSKI, *Construcția nuvelei și a romanului*, în *Secolul XX*, 1967, nr. V, p. 129.

[30] MAILLON, *op. cit.*, p. XCI, îl compară cu un destoinic scenarist de film din vremea noastră.

[31] CATAUDELLA, *Il romanzo classico*, p. 621 (ANGELINI).

[32] Narar̆ea asediului orașului Syene de către etiopieni (Heliodor 9,3 și urm.) pare o povestire autonomă, dar concomitent ea ilustrează bravura lui Hydaspe și conduce spre deznodămîntul romanului.

[33] Totuși povestea lui Cleinias întîlnește într-un fel aventurile lui Cleitofon sau mai exact spus, acesta din urmă devine martorul deznodămîntului său tragic. Căci am arătat mai sus că romancierul renunță

la disocierea palierelor. Cum constată Quintino Cataudella, evenimentele sînt prezentate cînd intră în orbita personajului principal — naratorul acțiunii — iar cele ce ies din sfera lui sînt recuperate prin povestirea lor de către un martor sau de povestitorul însuși (CATAUDELLA, *Il romanzo classico*, p. 357).

[34] O expunere succintă a acestei ipoteze privind structura compozițională la Longos este dată de CREȚIA, *op. cit.*, pp. XIV.

[35] Mai autonome, dar servind organizării paletei calde a romanului, sînt unele tablouri descriptive ca cele ale grădinilor lui Filetas (Longos, 2,3) și Lamon (*idem*, 4,2—3).

[36] Compoziția și stilul acestor romane au fost supuse la numeroase analize, începînd chiar cu Fotios (Iamblichos, 1).

[37] Bătrînul Calasiris compară căutarea copiilor săi adoptivi (Theagenes și Charicleea), furați de tîlhari, cu eforturile păsării care se rotește în jurul cuibului ei, unde puii îi sînt devorați de un șarpe (Heliodor, 2,22). Mai blînd și mai rafinat, Dafnis asemuiește respirația Chloei cu mireasma murelor și a tufelor de flori (Longos, 1,25).

[38] Cf. și CATAUDELLA, *Il romanzo classico*, p. 184 (NUTI).

[39] Cf. Constantin I. BALMUS, prefață la *Dafnis și Hloe*, București 1956, pp. 10—12 ; CATAUDELLA, *Il romanzo classico*, pp. 527—528 (BALBONI) etc.

[40] Cf. și CHASSANG, *op. cit.*, p. 422.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

# IV

## ROMANELE GRECEȘTI ISTORICE ȘI UMORISTICE

**Dezvoltarea romanului în secolele al II-lea și al III-lea e.n. — Romanul istoric — Lucius din Patrai — Pseudo — Lucian și Lucian — Structura romanului umoristic.**

EFLORESCENȚA romanului grec din secolele al II-lea și al III-lea e.n. se extinde pe o arie mai amplă. Paralel cu multiplicarea romanelor de dragoste, apar romane istorice, alcătuite pe registrele faptelor istorice sau mitologice, dar considerate de greci ca ținînd tot de domeniul istoriei sau plasate în vecinătatea acestuia. Căci evenimentele războiului troian sînt resimțite de greci ca organic integrate istoriei lor.

Totodată se dezvoltă romane umoristic-parodice, care preiau sentimentele sau aventurile din romanele serioase și le parodiază, le persiflează. Autorii acestui tip de romane practică moderat caricatura inci ivă, dar se amuză intens, împrumutînd structura romanului serios pentru a o parodia, pentru a deslușî în virtualitățile ei tot ce poate declanșa rîsul. [1]

Nu există mărturii cu privire la romane umoristice anterioare secolului al II-lea e.n. Fără îndoială, ele nici n-au fost scrise înainte de această dată.

*

Romanele istorice se dezvoltă din preromanele scrise în epoca hellenistică și dedicate existenței și performanțelor oamenilor celebri, mai ales Cyrus, Alexandru și eroii războiului troian. Pe lîngă aretalogiile consacrate unor personalități mitice, ca Apollonios din Tyana, se scriu biografiile romanțate ale altor personalități pregnante, in-

clusiv unor scriitori ca Esop și Homer. Proliferează și scrisori apocrife atribuite oamenilor celebri, autentice preromane epistolare.[2] În epoca romană, pe acest teren și într-un mediu însetat de ficțiune, încă din epoca hellenistică, își fac apariția romanele istorice.

La constituirea materiei acestor romane au contribuit incontestabil și legendele populare, de amplă circulație. Dar convertirea arhetipurilor — istoriografie și epopee, biografie romanțată, legendă populară — în roman nu s-a realizat decît după modelul apariției și organizării romanelor erotice și în condițiile necesităților spirituale care le impuseseră.

Așa cum am arătat în primul capitol, structurarea romanului istoric s-a decantat nu atunci cînd materia a fost populată de aventuri imaginare, ce acționau deformant în raport cu realitatea evenimentelor, ci în momentul transformării aproape totale a personalităților autentic istorice în eroi fabuloși, inventați, care conservă din arhetipurile lor numai numele, în momentul inserării masive în trama narației a mai multor personaje fictive. Dacă istoria romanțată se străduiește să mențină numai personaje reale și le atribuie gesturi și fapte veridice, pe care ele ar fi putut să le săvîrșească, romanul își ia toate libertățile față de trecut, evenimentul istoric servind prin excelență drept pretext unei fabulații luxuriante. Iar excogitarea unor documente prezentate ca strict autentice, refacerea minuțioasă a unei cronologii a faptelor, nu are nici o legătură cu exactitatea istorică, deoarece, întocmai ca în cazul romanelor erotice, asemenea procedee țin de tehnica scriitorului, de codul lui de organizare a materialului ficțional.

În epoca romană circulau în original grec și mai ales în versiune latină, două romane care tratau despre războiul troian, atribuite lui Dares din Creta și lui Dictys din Frigia.[3] Pornind de la legendele în versuri și proză anterioare lor, și delimitîndu-se aproape ostentativ de Homer, Pseudo-Dictys și Pseudo-Dares, oferă rezumate ale campaniei Troiei. Aceste rezumate au suferit diferite remanieri înainte de a ajunge la versiunile de mare succes în evul mediu. Atribuirea romanelor unor eroi mitologici ur-

mărea să confere textelor respectabilitate și era însoțită de alte detalii care să sugereze seriozitatea opusculelor. Autorii inițiali au fost, probabil, doi retori care au trăit în epoca de aur a romanului grec sau chiar în secolele I.[4]

Rezumatul lui Pseudo-Dares se structurează pe o cronologie destul de aridă, care se animă numai în două pasaje. Cel atribuit lui Dictys conține mai puține detalii, însă este mai lung și mai substanțial.[5] Ambele stăruie asupra aventurilor unor eroi schematic configurați și urmăresc numai să surprindă, să impresioneze cititorul prin citarea unor fapte spectaculare.

Cercetătoarea italiană Medea Norsa a publicat un papirus, în care Bruno Lavagnini a întrevăzut un fragment dintr-un alt roman grec al Troiei.[6] Papirusul conține două coloane, una de text narativ și cealaltă de discurs rostit de un personaj. Este clar că fragmentul se referă la un episod neexplorat de Pseudo-Dictys și anume atribuirea armelor lui Ahile, după moartea vestitului erou. Se narează încredințarea acestor arme lui Neoptolem, fiul lui Ahile, de către Agamemnon, și se menționează o întrecere, un agon. Se poate deduce că Neoptolem sosise la Troia tocmai în plin agon organizat în cinstea tatălui său mort. Cum era considerat succesorul virtuților celebrului erou, i se atribuie armele chiar înainte de agon. Datarea fragmentului este extrem de dificilă. Totuși am opina că el n-ar fi fost alcătuit în epoca hellenistică, așa cum considera Lavagnini[7], ci mai tîrziu, adică în primele veacuri ale erei noastre, eventual chiar după întocmirea primei variante a romanului atribuit lui Dictys.

Acest roman revelă invariantele întîlnite în alte opere grecești similare. Sînt elocvente în acest sens căutarea situațiilor fertile în substanță epică, exaltarea bravurii și aventurilor unui erou schematic prezentat, alternarea narației cu discursul ornat cu toate mijloacele construcțiilor retorice. De asemenea ni se pare manifestă libertatea față de convențiile tradiției mitologice atît în modelarea subiectului, unde domină invenția tramei miraculoase, cît și în figurarea personajelor.

Pe baza preromanelor despre isprăvile lui Alexandru scrise la începutul epocii hellenistice și a unor legende populare adiacente, s-a dezvoltat și romanul lui Pseudo-Callisthenes despre marele macedonean. Manuscrisele atestă de fapt existența mai multor redactări, ce modifică succesiv materialul ficțional. Astfel, reacționînd împotriva deformărilor romanești masive din prima variantă, redactarea B apropie itinerarul protagonistului de cursul real al campaniilor lui Alexandru și se depărtează de cel trasat în codicele mai vechi : eroul supune inițial Grecia, apoi biruie în Asia și mai tîrziu trece în Africa. Redactarea cea mai veche, de atribuit realmente unui autor numit îndeobște Pseudo-Callisthenes, trebuie să fi fost ulterioară biografiei lui Curtius Rufus (secolul I e.n.), de care, după opinia noastră, s-a delimitat intenționat. Însă nu credem că a depășit secolul al II-lea e.n. [8]

Într-adevăr Pseudo-Callisthenes cunoștea cu siguranță principalele biografii romanțate. Nu considerăm că simplificarea anumitor evenimente ar ilustra valențe eminamente populare. Autorul renunță nu numai la anumite detalii fabuloase, relatate de Curtius, dar și la unele legende consemnate de către autenticul Callisthenes, cum ar fi cele privitoare la curtezana Thais și la corbii care l-ar fi condus pe erou pînă la templul lui Ammon. Mai relevantă este însă deformarea altor detalii fabuloase din narația istoriografului. Callisthenes descrisese marea liniștindu-se pentru a facilita înaintarea corăbiilor macedonene, iar romancierul o prezintă retrăgîndu-se, lăsînd un vad lat, pentru a permite trecerea trupelor lui Alexandru, care nu dispunea de nave (PS-Callisthenes, 1,28).

Nu se poate contesta însă și aportul convergent al mai multor legende locale. Ele s-au făurit nu numai în Mesopotamia, ci și în Egipt, căci Alexandru este înfățișat ca descendentul direct al faraonilor [9], cucerind lumea nu în numele Macedoniei, ci în cel al Egiptului. Întemeierea orașului Alexandria apare în roman ca performanța maximă a celebrului cuceritor. [10]

Romanul cuprinde patru cărți. Fostul faraon Nectanebo, refugiat în Macedonia și devenit mag, o lasă însărcinată pe Olimpiada, soția regelui Filip, făcînd-o să creadă că el este Ammon. Natura întreagă se tulbură cînd se naște Alexandru. Copilul constituie o prezență extraordinară, căci este înzestrat cu un fizic straniu (are un ochi albastru și celălalt negru) și calități supraumane : domesticește calul sălbatic Bucefal, învinge la jocurile olimpice etc. După moartea lui Filip, îndeamnă pe greci și pe macedoneni să înlăture tutela persană. Apoi trece în Egipt, unde fondează Alexandria, la sugestia zeilor. Înainteză în Siria, supune Tirul, învinge pe Darius, după un schimb de scrisori, venerează la Troia mormîntul lui Ahile și, întors în Grecia, distruge Teba. Revine apoi în Orient, unde zdrobește pe Darius. Muribund, persanul dă sfaturi prețioase lui Alexandru. Biruitorul se căsătorește cu Roxana, declarată în roman drept fiică a lui Darius. Apoi lansează o campanie împotriva lui Porus, fostul aliat al lui Darius. Bucefal moare, însă Alexandru ucide pe Porus. Discută cu gymnosofiștii, care-i scriu lui Aristotel, dascălul cuceritorului. În continuare, părăsește miraculoasa Indie, ajunge la coloanele lui Hercule, în Italia, la amazoane, la troglodiți, în cetatea soarelui. Prodigiile îi anunță moartea, care-i este într-adevăr provocată prin otrăvire. Corpul îi este transportat la Babilon și ulterior la Alexandria. Pseudo-Callisthenes figurează și testamentul eroului.

Romanul purcede de la două fapte istorice : 1) bănuielile privind infidelitatea Olimpiadei față de Filip ; 2) zvonul pus în circulație de Alexandru însuși că este fiul lui Zeus-Ammon. În afară de aceasta, aproape totul constituie ficțiune. Chiar itinerariul lui Alexandru este profund transformat, conceput ca o cucerire pe etape arbitrar, capricos stabilite, a întregii lumi cunoscute de greci. Indubitabil, legenda privind originea egipteană a lui Alexandru n-avea nici o bază reală : ultima dinastie a faraonilor se stinsese de două secole.

În raport cu structura romanelor de dragoste, povestea fantastică a faptelor lui Alexandru relevă absența elementului erotic din motivația fundamentală. Dragostea în-

deplinește o funcție manifest subsidiară, episodică. În schimb, aventura extraordinară, miraculoasă, încărcată de surprize se menține aproape în aceleași tipare. De asemenea, destinul își conservă funcția determinantă cu toate implicațiile sale ; tribulațiile sînt mai puțin numeroase, victoriile apar ca mai strălucitoare, însă povestea are un deznodămînt tragic, care compensează dezechilibrul anterior. Concomitent, întocmai ca în romanele erotice, povestea, plină de evenimente excepționale, obiectivată, se menține ca țel prioritar al romancierului. Ea interesează în primul rînd pentru virtuțile intrinsece, pentru materialul ficțional pe care-l conține și abia în subsidiar pentru implicațiile morale. De aceea incidențele romanești și aventurile miraculoase survin la fiecare pas.

Totuși concepția maniheistă despre personaje și comportamente se potențează nu numai în comparație cu biografiile romanțate, dar și cu romanele erotice. Prin intensitatea sa, celebrarea calităților divine ale lui Alexandru nu-și are precedent în romanele erotice.

Din pricina modelării intrigii pe baza acestei structuri, organizarea psihologiei personajelor se înfăptuiește după tiparele constituite în romanul erotic și în afara imaginilor tradiționale ale personalităților majore din legenda lui Alexandru. Personajele sînt abstracte, caracterizate prin mișcare și gesticulație pur externă, lipsită de justificare psihologică consistentă. Absentează caracterele autentice și evoluția internă.

Așa cum au remarcat mai mulți cercetători moderni, protagonistul nu mai apare ca omul de geniu, cu suflet nobil și generos, totuși orgolios și impulsiv, capabil de virtuți majore, însă și de pasiuni violente care-l conduc pînă la crime nejustificate. Pseudo-Callisthenes renunță la acestă imagine a biografilor sau mai exact spus, înlătură aproape sistematic toate umbrele din personalitatea lui Alexandru, schițează portretul ideal al monarhului virtuos, multivalent, înțelept, autentic zeu întrupat. Furiile violente, menționate în fraza anterioară, dispar fără urme. În contrast, Darius apare ca un personaj nevolnic, iremediabil ridicol. [11]

Itinerarul personajelor este copleșit de vise, oracole, semne miraculoase, parcă mai numeroase ca oriunde. Ele revelează comandamentele destinului, forțelor transcendente, care fac din Alexandru mesagerul lor glorios și totodată tragic. Prodigiile anunță victoriile lui Alexandru și pieirea sa dramatică.

Alți constituenți ai structurii operei lui Pseudo-Callisthenes relevă mai pregnant filiația cu romanele erotice grecești. O funcție destul de importantă revine în economia romanului scrisorilor inserate ca element romanesc constant. De asemenea alternează, după clișeele stabilite, părțile narative, descriptive, discursurile. Pornit de la un subiect de mare succes în zonele asiatice ale literaturii grecești, Pseudo-Callisthenes acuză factura romanescă printr-un stil colorat, patetic, dominat de emfază și subtilități gramaticale.

*

Primul roman umoristic-parodic purcede de la un altul, care nu conținea nici un fel de parodie, situîndu-se mai degrabă în descendența lui Antonios Diogenes.

Este vorba de romanul atribuit de Fotios (în *Bibl.*, 129) lui Lukios sau Lucius din Patrai, cu titlul de *Metamorfoze* (în greceşte Μεταμορφώσεων λόγοι διάφοροι. Iată într-o formă prescurtată cam ce spune Fotios: „Am citit *Metamorfozele* lui Lucius din Patrai. Stilul este clar și pur și cartea se citește cu multă plăcere. Nu caută noutățile, dar iubește cu pasiune poveștile prodigioase, încît ai crede că citești un alt Lucian. Primele două părți parcă ar fi transcrise din *Lucius sau măgarul* sau invers parcă Lucian ar fi transcris primele două cărți ale lui Lucius din Patrai. Mi se pare totuși că Lucian a imitat pe Lucius. Căci nu este limpede care a fost cel mai vîrstnic dintre cei doi scriitori. Într-adevăr Lucian restrînge amplul material oferit de Lucius, lăsînd de o parte tot ce nu slujește scopului său... Amîndouă lucrările sînt însă pline de plăsmuiri mitice și de un limbaj rușinos. Totuși Lucian persiflează intenționat superstiția demonică grecească, întocmai ca în alte lucrări ale

sale ; dimpotrivă Lucius ia în serios și crede adevărate metamorfozele prin care oamenii s-ar schimba unii în alții și prin care ființele necuvîntătoare s-ar transforma în oameni ori aceștia în ele..." Dacă lăsăm deoparte aprecierile pendinte de ideologia religioasă a scriitorului bizantin, în acest text putem descoperi cîteva informații prețioase cu privire la Lucius din Patrai și la raporturile dintre opera acestuia și un alt roman atribuit celebrului Lucian din Samosata. Nu credem că informațiile furnizate de antici și chiar de bizantinii, care aveau acces la texte ulterior pierdute, trebuie contestate total. De aceea considerăm că romanul menționat de Fotios, chiar dacă s-a pierdut integral, trebuie să fi existat cu adevărat. [12]

Este posibil ca autorul să nu se fi numit Lucius, și ca numele să fi fost rezultatul unei confuzii între protagonist și scriitor, pe temeiul modalității autobiografice a romanului. [13] Important ni se pare însă că romanul a existat și credem că a fost redactat la finele secolului I sau la începutul veacului următor, înainte de Apuleius, care i-a împrumutat anecdotica.

Din notațiile lui Fotios ni se pare că se pot deduce în primul rînd următoarele constatări privind pe așa-numitul Lucius din Patrai : a) romanul cuprindea mai mult de două cărți și era mai amplu decît opusculul atribuit lui Lucian, conservat pînă astăzi ; b) tonul și finalitatea nu erau glumețe, ci în principal serioase ; c) Lucian a imitat parțial structura precursorului său, dar a rezumat-o și a persiflat-o.

Prin urmare, se poate opina că *Metamorfozele* narau pe larg și la persoana întîi aventurile extraordinare ale unui personaj numit Lucius. Cu toate că unele accente satirice și anumite episoade tragi-comice, reclamate de subiectul însuși, apăreau, probabil, în *Metamorfoze*, lipseau cu siguranță umorul, detașarea glumeață de evenimentele povestite și implicațiile alegorice, introduse ulterior de Apuleius. Totodată, dacă acceptăm aserțiunea lui Fotios că așa-zisul Lucian ar fi rezumat intriga lui Lucius din Patrai, trebuie să considerăm că *Metamorfozele* relatau o călătorie în Grecia, în care protagonistul narator venea în contact cu vrăjitoarele — prin intermediul raporturilor de dragoste

cu o slujnică — se transforma din greșală în măgar și își recupera condiția umană după numeroase peripeții. Este posibil ca metamorfozele protagonistului și poate ale altor personaje — de unde și pluralul utilizat de Fotios — să se fi multiplicat, să fi fost mai numeroase decît în celelalte romane, care tratau tema inițial abordată de Lucius din Patrai. De asemenea rezultă din observațiile lui Fotios fluența stilistică, claritatea poate clasicizantă a discursului ; asemenea scriitură nu este de loc surprinzătoare în epoca de reviriment a clasicismului, anterioară sofisticii a doua, epocă în care au fost redactate *Metamorfozele*.

Caracterului aventuros, în orice caz prioritar în structura romanului, i se adăugau probabil motivul dragostei, eventual mai estompat utilizat decît în romanele erotice, și cel al intervenției capricioase a destinului. Împreună cu prevalența aventurii, vocația de intrigă, finalizată pentru valoarea ei epică intrinsecă, este comună *Metamorfozelor* și celorlalte romane grecești serioase.

În absența textului, se pot enunța prea puține conjecturi cu privire la tehnica compozițională. Cum am mai spus, prezența narației la persoana întîi este certă. Ea era împrumutată desigur din Antonios Diogenes și din relatările de călătorie (întrucît aventurile protagonistului implicau deplasări în spațiu asemenea peregrinărilor geografice) și, poate, din unele nuvele mileziene.

Oricum, *Ich-Erzählung* îngăduia romancierului situarea evenimentelor într-o perspectivă liniară fertilă. Desigur, narația pe paliere devenea imposibilă și evenimentele intrau în narație prin participarea protagonistului la ele sau prin penetrația lor în cîmpul lui optic. Nu putem ști în ce măsură autorul restabilea unele dintre ele prin povestirile altor personaje. Dacă însă ne referim la prelucrările posterioare ale temei și la logica internă a romanului grec, prezența procedeului pare acceptabilă. Mai dificil este de a admite sau de a contesta utilizarea nuvelelor inserate în narație ca autonome, ca mileziene încadrate în povestirea-cadru. Unii cercetători opinează că toate nuvelele utilizate de Apuleius apăreau la Lucius din Patrai, alții apreciază că nici una nu se întîlnea la autorul prezentat aci de noi, iar în sfîrșit o

a treia categorie de exegeți admit doar utilizarea anumitor *fabulae milesiae*.[14] Noi considerăm că în absența textului romanului, orice dezbatere îndelungată în această problemă este oțioasă. Nu ni se pare însă că o povestire ca *Amor și Psyche* ar fi putut figura în *Metamorfozele* atribuite lui Lucius din Patrai, din motivele pe care le vom releva în alt capitol.

*

Quintino Cataudella consideră mai complexe filiațiile operelor scrise pe tema metamorfozei în măgar. Pe baza unei coincidențe între o frază din Apuleius și un scurt fragment din Sisenna, traducătorul latin al povestirilor mileziene scrise de Aristide, ca și pe temeiul alurii mileziene a relatării transformării în măgar, savantul italian opinează că invenția sau măcar prima organizare a metamorfozei în asin, ar aparține cunoscutului nuvelist grec.[15] Dar confruntarea a două fraze scurte ni se pare irelevantă, iar intriga, lipsită de multe din implicațiile comice, inserate ulterior, nu este de loc obligatoriu mileziană.[16]

Umorul suculent, non-conformist, acidulat, al povestirilor mileziene abundă în schimb în romanul *Lucius sau măgarul* (în grecește Λούκιος — sau în reducție de influență oscă Λοῦκις ἢ ὄνος) atribuit lui Lucian de către Fotios.[17] Experiența nuvelisticii mileziene a servit autorului acestui roman, dar el n-a avut însă nevoie s-o copieze conștiincios pentru a fabrica talentul incontestabil al fabulației sale. Deși integrat în corpul operelor lui Lucian, menționat ca autor și de Fotios, romanul a fost alcătuit de un alt romancier, așa cum a reliefat analiza filologică a textului.[18] Vecinătatea numelor protagonistului și a retorului din Samosata și unele similitudini de viziune artistică au înlesnit confuzia. Romanul a fost probabil scris de un contemporan al lui Lucian și al lui Apuleius, eventual la mijlocul secolului al II-lea e.n. Așa cum vom evidenția în alt capitol, Apuleius a cunoscut și utilizat opusculul lui Pseudo-Lucian.

Romanul este scris la persoana întîi și expune într-o singură carte aventurile lui Lucius, intrînd direct în acțiune : „Mă duceam odată în Tesalia" reprezintă prima frază a lui *Lucius sau măgarul*. Protagonistul narator ajunge în Hipata, unde duce o scrisoare adresată de tatăl său lui Hipparchos, cetățean al acestui oraș. Pe stradă o femeie îl avertizează că nevasta lui Hipparchos este o vrăjitoare primejdioasă. Pentru a afla adevărul, Lucius plănuiește s-o cucerească pe Palestra, slujitoarea gazdei sale. Planul îi reușește, căci devine amantul Palestrei care-l ajută într-o noapte să privească pe ascuns metamorfoza magică a stăpînei într-o pasăre. Ars de curiozitatea de a trăi experiența, Lucius solicită Palestrei să-l ungă cu alifia ce transformă în pasăre. Slujnica greșește recipientul și Lucius devine măgar, dotat însă cu sensibilitate și inteligență omenească. Palestra îi promite că în zori îi va aduce trandafiri, căci consumarea acestei plante permite redobîndirea aspectului uman. Dar Lucius este antrenat într-o serie de aventuri grotești. În grajd un alt măgar și propriul său cal îl lovesc cu copitele, este furat de niște hoți împreună cu lucrurile din casă și tîrît în sălașul tîlharilor. Încercarea de a fugi împreună cu o fată răpită de tîlhari eșuează, dar Lucius evită moartea crudă ce îi era hărăzită drept pedeapsă — voiau să bage de vie și fata în cadavrul său și să-l lase în soare — căci logodnicul fecioarei sosește cu o trupă de soldați. Măgarul este dus la țară, unde îl torturează cumplit sclavii care-l primiseră în grijă. După moartea celor doi tineri, sclavii părăsesc moșia și-l vînd preotului vagabond al Astartei, bătrînul Filebos. După ce Filebos și ceilalți preoți vagabonzi sînt arestați pentru hoție, Lucius trece succesiv în stăpînirea unui morar, unui grădinar și apoi unui sclav bucătar. Însă, în ascuns, Lucius devora mîncarea gătită de sclav pentru stăpînul său. În cele din urmă măgarul este surprins, apoi luat de stăpînul bucătarului, dresat să mănînce la masă, să danseze, să lupte etc. și dus în Tesalonic, cetatea natală a noului său proprietar. Aci devine amantul unei femei și apoi îl pun să repete actul dragostei la un spectacol public. În plin banchet, Lucius înghite niște trandafiri și își recuperează condiția umană. Mulțimea rămîne stupefiată și este

agitată de tot felul de reacții, căci Lucius era considerat vrăjitor. Lucius povestește aventurile sale guvernatorului, care-l ocrotește pînă la sosirea fratelui său. Între timp, tînărul este respins de femeia ce-l acceptase ca iubit pe cînd avusese trup și înfățișare de asin. După acest ultim episod burlesc, Lucius pleacă pe mare spre casă, împreună cu fratele său. Evident, Pseudo-Lucian a preluat de la antecesorul său Lucius din Patrai substanța intrigii, dar i-a adăugat timbrul burlesc, eventual unele episoade hilare.

Pseudo-Lucian a suprimat numeroase episoade din Lucius din Patrai, pentru a reduce la o carte cel puțin trei cărți. De asemenea, el a adăugat, cum am opinat mai sus, comentarii ale sale și cîteva episoade, mai ales începînd de la capitolul 35, de unde coloratura satirică se accentuează. Așa cum arată Alceste Angelini, structura viguroasă, dinamică, a opusculului infirmă ideea că *Lucius sau măgarul* ar constitui un rezumat banal, căci limbajul compendiilor este aproape totdeauna monoton și cenușiu.[19] Dar transfigurarea finalității romanului s-a operat nu în special prin mutații în materia operei, ci prin schimbarea modului de a o structura, de a o construi. Asupra acestui aspect vom stărui însă mai jos.

Lucian este însă considerat în exegeza modernă ca autorul altui roman, *Istoria adevărată* (Ἀληθὴς ἱστορία) în două cărți. Unul din cele mai reușite produse ale celei de a doua sofistici, personalitate pregnantă a secolului al II-lea e.n. (mort la 190 e.n.), provenit din provincia Comagene, greco-oriental de origine servilă — numele pare concludent — Lucian practicase îndelung meseria de avocat și declamator ambulant, cunoscuse bine realitățile și cultura imperiului. Literatura sa evidențiază harul fanteziei comice, al vervei parodice, conjugate cu stăpînirea solidă a mijloacelor de expresie pe care o dobîndise prin lungile sale peregrinări spirituale și reale, geografice.

Lucian imaginează o călătorie fantastică dincolo de limitele lumii locuite. El prezintă romanul său ca o parodie deliberată, ostentativă a unor relatări de voiajuri fabuloase, relatări care mințeau pretinzînd că sînt autentice. Patronul și maestrul acestor narații fantastice de călătorii ar fi, după

Lucian, marele Homer, inventator de ciclopi, canibali, animale cu multe capete etc. Călătoria începe, firește, de la Coloanele lui Hercule și este narată la persoana întîi, conform tiparelor genului. Eroul narator pleacă împreună cu cincizeci de corăbieri, animați ca și el de dorința descoperirii unor pămînturi necunoscute. După un drum de 80 de zile pe mare, exploratorii poposesc într-o insulă fantastică unde abundă rîurile pline cu vin și femeile-viță de vie. În continuare, o furtună îi aruncă în cer și ajung în lună, unde guverna regele Endimion. Aci ei participă la un război între lunari și solari, între cavalerii urcați pe vulturii gigantici ai primilor și cei cățărați pe furnicile uriașe ale celorlalți. Lunarii sînt imaginați ca niște ființe stranii, cu un fizic surprinzător : cei mai frumoși dintre ei sînt chei și tuturor le curge miere acră din nas. După plecarea de pe lună, peripețiile se succed în ritm accelerat. Exploratorii sînt atacați de monștri și ajung în pîntecul unei balene, iar după ce scapă de aci, plutesc pe marea de lapte, trec prin Elizeu, unde asistă la o victorie a eroilor asupra celor chinuiți în insula ticăloșilor, evită pirați fantastici, călare pe delfini domesticiți, minotauri și femei antropofage care populau diverse insule. După ce corabia li se sfărîmă de un țărm, ajung pe continentul vecin celui natal, probabil Africa. Aci narația se întrerupe. Ea n-a fost niciodată continuată și această întrerupere reprezintă numai un manifest trucnarativ.

*

Aceste două romane purced deci de la structura narațiilor unor itinerarii stranii, desfășurate fie pe arii geografice fabuloase, fie pe tărîmul unei condiții fantastice, cea a animalelor cu intelect uman. Pseudo-Lucian parodiază în chip manifest romanul atribuit lui Lucius din Patrai, iar Lucian mărturisește el însuși că persiflează atît pe Ctesias din Cnidos, care a scris despre India, fără s-o vadă și fără să fi ascultat pe cineva ce i-ar fi spus adevărul despre ea, și pe Iambulos, născocitor de minciuni vizibile despre insulele Oceanului (Lucian, *Ist. adevărată*, 1,1). El plasează de altfel

în glumă pe Ctesias și pe Herodot în Infern, unde ar ispăși minciunile debitate în scrierile lor (Lucian, *Ist. adevărată*, 2). Fotios adaugă că Lucian ar fi parodiat și pe Antonios Diogenes.

În aceste romane dragostea dispare complet, ca la Lucian, sau intervine numai episodic, ca în *Lucius sau măgarul*. Chiar jocul capricios al destinului se estompează, trece într-un fel pe un plan secund. Numai constituentul aventuros își păstrează funcția decisivă în organizarea materialului ficțional ; eliberat de obligația combinării cu alte valențe, el cîștigă pe de o parte în relief, în dinamism și pe de alta în directețe, în simplitate salutară, întrucît romancierii nu prezintă peripețiile ca autentice, ci se detașează ironic și ostentativ de ele. Pseudo-Lucian afirmă în subtextul întregului roman imposibilitatea sau măcar incertitudinea, în orice caz ficționalitatea narației, depănate de arhetipul său. Intervenția factorului comic se justifică tocmai prin această intenție parodică. De altfel nici chiar Lucius din Patrai nu urmărea finalități ideologico-religioase pronunțate, cum a demonstrat încă Reitzenstein. [20]

Mai limpede, mai sincer, Lucian afirmă nemijlocit finalitatea romanului său. El declară că *Istoria adevărată* reprezintă o recreație intelectuală, întrucît, după lecturi serioase, cititorii trebuie să se odihnească, să se amuze, nerenunțînd, firește, la reflecțiile asupra materiei lecturii. În fond, spune Lucian, „am vrut să profit de libertatea de a închipui povești și, cum n-aveam nimic adevărat de narat, m-am decis să mint mai onest decît alții, pentru că voi spune adevărul numai despre un singur lucru și anume că înșir minciuni". Romancierul mărturisește că aventurile povestite nu s-au petrecut niciodată și nici nu au șanse de a se petrece (Lucian, *Ist. adevărată*, 1).

În acest mod, Lucian afirmă nu numai orientarea umoristică a romanului, ci și intenția de a alcătui o poveste, o narație care să intereseze prin intriga sa, prin invenție și nu prin implicații filozofice sau geografice. Primatul absolut al invenției epice rămîne deci trăsătură esențială de unire a romanelor grecești de toate tipurile.

Desigur, aceasta nu exclude complet prezența altor factori, altor valențe, sensibile fără sau chiar cu voia autorului. Fără a întreprinde o reală anchetă asupra condiției umane, și fără a schița contextul social colorat, viu, autentic al *Măgarului de aur*, *Lucius sau măgarul* notează anumite defecte morale cu rezonanță socială, cum ar fi cruzimea egoistă și mai ales maliția lubrică și perversă a unor femei. De asemenea, întrucît funcția destinului nu dispare integral, romanul evocă în treacăt instabilitatea soartei umane.

De fapt, *Istoria adevărată* exprimă, relativ tulbure, aspirația oamenilor lumii locuite din acea epocă, adică din Imperiul roman, de a vedea meleaguri noi, de a explora Oceanul Atlantic, și chiar corpurile cerești vecine, inclusiv Luna, unde se bănuia existența unor ființe și unui peisaj fantastic.[21] Deformată, șarjată, optica geografică populară antică își face drum în subtextul și chiar în textul romanului : pămîntul care plutește pe apele Oceanului, Infernul urcat la suprafață și situaționat în niște insule ale aceluiași Ocean, ce se confundă cu spațiul infinit al Universului. Dar astfel Lucian ajunge să se refere în manieră parodică la miturile eshatologice difuzate de filozofi și, pe terenul ironizării sarcastice a acestora, să părăsească domeniul strict al geografiei, să persifleze cu un comic colosal — care a fost comparat cu cel al lui Aristofan — invenția mitică însăși [22]. Chiar Homer și problemele legate de existența sa sînt supuse tirului comicului incisiv. Parodia geografică se convertește net în satiră literară. Astfel se parodiază toată controversa privind locul de baștină al poetului, afirmîndu-se că de fapt el era un babilonian grecizat. Homer însuși declară poetului că n-a fost orb, că toate versurile apocrife îi aparțin și că discuțiile referitoare la ele sînt pure neghiobii. De asemenea, romancierul zeflemisește toate curentele filozofice antice : Platon trăia în cetatea pe care singur și-o făurise, stoicienii se trudeau să urce panta virtuții, epicureicii beau zdravăn, academicienii nici nu intrau în Insula Fericiților, deoarece — în scepticismul lor — nu erau siguri de existența ei și se temeau de judecata lui Radamante, întrucît suprimaseră orice facultate de judecată (Lucian, *Ist. adevărată*, 2).

Suprafața parodiei lui Lucian este totuși mai amplă. El parodiază atît gesturi reale, bravura războinicilor și avîntul iscoditor al exploratorilor, cît și textele literare. Parodia literară este la Lucian nu numai satirică ci și umoristică. Cînd plăsmuiește, plin de umor, două tablouri de luptă — bătălia dintre lunari și solari și cea din pîntecul balenei dintre oameni și monștri acvatici — Lucian parodiază textele istoriografilor : organizarea liniilor de bătaie amintește de cea a legiunilor romane. Romancierul parodiază textele tratatelor de pace, inclusiv cele reproduse de Tucidide (de exemplu 5,18), prezentînd pe cel încheiat între lunari și solari.

Însă în *Istoria adevărată* psihologia eroilor se schițează în linii sumare, strict indispensabile. S-a afirmat că toată atenția se concentrează asupra figurii protagonistului.[29] De fapt nici această figură nu se deslușește limpede în țesătura intrigii. Tot succint, însă într-o viziune mai vie, mai pregnantă decît în oricare alt roman grec, se profilează și personajele create de Pseudo-Lucian. Ele aleargă prin cele mai variate medii — intervin țărani șireți, matroane senzuale, potentați leneși, soldați trufași — aducînd puține și totuși esențiale semne ale reacțiilor caracteristice condiției lor. O singură trăsătură de caracter domină pregnant, ostentativ reliefată, psihologia protagoniștilor din amîndouă romanele : curiozitatea nestăvilită, răscolitoare.

Ambii romancieri exploatează intens disponibilitățile narației la persoana întîi. Naratorii nu sînt personaje convenționale și corifeii nu încetează să povestească, să mărturisească asupra evenimentelor, cum se întîmplă mai tîrziu, la Achilleus Tatios. Ei se comportă concomitent ca martori și ca protagoniști ai acțiunii, iar aventurile lor se înșiră treptat. *Ich-Erzählung* scutește romancierul de obligația scindării intrigii pe paliere diferite. Apare pe scară redusă și povestirea anumitor evenimente într-o conversație dintre un personaj și narator. Lucian inseră astfel scurta narație a aventurilor lui Skintharos, indispensabilă de altfel înțelegerii modului în care a fost curățată insula din pîntecul balenei de peștii-monștri.

În amîndouă romanele, aventurile și peisajele se succed rapid și în linii viguroase, pe ritmul unui umor vivace, colorat, uneori crud, atent la observarea evenimentelor. Rîsul suculent al comediei grecești și al milezienelor se împletește fericit cu surîsul subtil, rafinat al sofiștilor inteligenți. În domeniul compoziției lapidare, concise, pregnante, Pseudo-Lucian îl depășește pînă și pe Apuleius. Iar *Istoria adevărată* oferă un model inteligent de povestire fantastico-umoristică pentru *Orlando furioso* sau *Aventurile baronului Münchausen*. Situațiile grotești se realizează concentrat, fără prelungiri inutile. Digresiunile obositoare și amplificările retorice lipsesc cu desăvîrșire. Ironia caustică subliniază direct momentele cele mai vioaie, caricatura — ca cea a filozofilor și a poeților din *Istoria adevărată* — apare condensat, în trăsături precise, abil decantate. Ambele romane se numără printre cele mai strălucite reușite ale genului.

Desigur acest succes nu implică abandonarea principalelor tipare stilistice ale romanului grec. Dimpotrivă, regăsim surprizele extravagante, sugestia *suspense*-ului, răsturnările palpitante, însă concentrat dozate. Se relevă chiar și folosirea inserției unor scrisori imaginare : Lucian reproduce o misivă adresată din Elizeu frumoasei Calipso (Lucian, *Ist. adevărată*, 2). Dialogurile vivace, descripțiile și părțile narative se îmbină în chip fericit în structura romanului. În *Lucius sau măgarul* se redau și concise monologuri. Totuși, așa cum am mai reliefat, seducția cititorului rezultă din utilizarea umoristică, distanțat ironică, a acestor procedee. Limba celor două romane este construită clar, direct, lapidar, deși într-un lexic variat, animat cu iscusință.[24]

Romanele umoristice și cele istorice completează deci tabloul structurii romanului grec, care circumscrie ca veritabilă invariantă preeminența narației unor aventuri palpitante. Concepută ca mostră de invenție epică efervescentă, această narație nu se detașează complet de contextul istorico-social în care a crescut și exaltă sau persiflează însușirile unor personaje, deși refuză nuanțarea psihologiei lor în favoarea căutării efectelor scenografice. Structuri compoziționale variate, marcate îndeobște de căutările laborioase

ale retorilor, realizează narația prin înșirarea aventurilor, dar și prin încadrarea în trama ei a povestirilor altor peripeții enunțate în fața protagoniștilor de către personaje secundare.

## NOTE

[1] Pentru distincția între parodie și caricatură cf. Jean-Pierre CEBE, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal*, Paris, 1968, mai ales pp. 8—13 (uneori disociația pare prea etanș statornicită, dar, în general, cercetătorul francez elucidează în chip remarcabil vocațiile diferențiate ale acestor două forme de expresie ale rîsului uman).

[2] CHASSANG, *op. cit.*, pp. 301—309.

[3] Dares a fost preot al lui Hefaistos la Troia.

[4] Terenul este însă prea labil pentru a putea aduce argumente decisive în sprijinul oricăror supoziții cu privire la datarea acestor romane.

[5] CHASSANG, *op. cit.*, pp. 359—374.

[6] LAVAGNINI, *op. cit.*, p. 159.

[7] LAVAGNINI, *op. cit.*, p. 163.

[8] Deci ea este mult anterioară anului 387 e.n., considerat de CHASSANG, *op. cit.*, p. 327, ca *terminus ante quem*, întrucît romanul prezintă ca existent templul lui Serapis, distrus la această dată.

[9] Preoții egipteni îl consideră un Nectanebo (ultimul faraon) înviat și o declară limpede: „regele fugar s-a întors în Egipt, nu bătrîn, ci tînăr și va supune pe perși, vrăjmașii noștri" (Ps-Callisthenes, 1,34).

[10] LAVAGNINI, *op. cit.*, pp. 62—67. Observă că Serapis îl protejează tot timpul pe Alexandru. De asemenea notează relieful conferit în roman lui Ptolemaios, întemeietorul Egiptului hellenistic, pe care Alexandru îl declară succesorul său predestinat (Ps-Callisthenes, 3,19).

[11] Cf. și CHASSANG, *op. cit.*, pp. 339—344; LAVAGNINI, *op. cit.*, p. 72.

[12] Considerîndu-l pe Fotios ca o sursă neglijabilă, Enrico COCCHIA în *Romanzo e realtà nella vita e nell'attività lettteraria di Lucio Apuleio*, Catania, 1915, pp. 113—160 nega cu excesivă ușurință existența romanului scris de Lucius din Patrai.

[13] Cf. COCCHIA, *op. cit.*, p. 124; PERRY, *The Metamorphoseon ascribed to Lucius of Patrae*, diss., Princeton 1920; și LAVAGNINI, *op. cit.*, p. 117. Lavagnini apreciază confuzia fie ca rezultat al tradiției fie ca efect al dorinței autorului însuși, care s-ar fi disimulat sub numele personajului. Cu sagacitate, savantul italian apreciază că anonimatul autorului ar fi facilitat apropierea ulterioară a subiectului de către alți doi scriitori (Apuleius și Pseudo-Lucian) ca o *res nullius*.

[14] Controversele sînt pe scurt prezentate și analizate de CATAUDELLA, *La novella greca*, pp. 153—156.

[15] CATAUDELLA, *La novella greca*, pp. 149—165. Pasajele invocate ar fi *sed prorsus totum recepit* (Apuleius, *Met.*, 10,22) față de *ut cum penitus utero suo recepit* (Sisenna, fragment 10 din Fr. Bücheler, *Saturae et liber Priapeorum*, ed. a 4-a, Berlin, 1904). După opinia lui Cataudella, relațiile dintre variantele metamorfozelor s-ar constitui astfel :

$$\text{Aristide} — \text{Lucius din Patrai} < \begin{matrix}\text{Pseudo-Lucian} \\ \text{Apuleius}\end{matrix}$$

Noi însă propunem :

Lucius din P — Pseudo-Lucian — Apuleius

[16] Firește, nu se poate exclude ipoteza descoperirii motivului transformării omului în măgar într-o povestire populară. Organizarea inițială a temei aparține însă în mod cert așa-numitului Lucius din Patrai.

[17] PETER, *Der Roman bei den Griechen*, în *Neues Schweizerisches Museum*, VI, 1866, p. 16, n. 30 opina cîndva că *Lucius sau măgarul* n-ar echivala cu romanul analizat de Fotios. Dar confruntarea atentă a notațiilor autorului bizantin cu textul opusculului *Lucius sau măgarul* exclude categoric o asemenea ipoteză. Este inutil să presupunem că Fotios citise un roman înrudit cu cel conservat nouă, anterior sau posterior acestuia.

[18] R. REITZENSTEIN, *Hellenistische Wundererzählungen*, Leipzig, 1907, pp. 33, 34, 41, n. 2 emite serioase îndoieli cu privire la atribuirea acestui roman lui Lucian pe baza analizei stilului. PARATORE, *op. cit.*, p. 62 n. 1 observă că totuși umorul parodic al autorului acestui roman se află departe de sarcasmul lui Lucian din Samosata.

[19] CATAUDELLA, *Il romanzo classico*, p. 318 (ANGELINI). Intervenția a fost în chip firesc mai liberă în ultimele capitole ale romanului, unde s-au adăugat detalii și poate chiar episoade inedite pentru a se obține un sfîrșit grotesc. Semnificative ni se par aluziile la goliciunea eroului după revenirea la natura umană, poate ultima întîlnire cu femeia care-l iubise pe măgar sau numai motivarea licențioasă a alungării lui Lucius, oricum glumele subsecvente acestei pățanii. La Lucius din Patrai, așa cum am susținut și mai sus, metamorfozele tînărului Lucius par să fi fost mai complicate, mai numeroase și acompaniate de transformările realizate sau amplu povestite ale mai multor personaje secundare. Tăierea brutală a unor detalii fumizate de Lucius din Patrai a fost consemnată de cercetători. Astfel în cap. 40 îl urmărim pe măgarul Lucius hăituit de niște meseni, care-l credeau turbat, pentru ca în cap. 41 să-l vedem plecînd liniștit la drum împreună cu stăpînii săi. Firește aci Pseudo-Lucian a eliminat unele evenimente intermediare, care explicau clarificarea și ameliorarea situației asinului (cf. LAVAGNINI, *op. cit.*, p. 117 n. 2).

[20] REITZENSTEIN, *op. cit.*, p. 32, n. 2, care polemizează împotriva ipotezei unei satire anticreștine în romanul lui Lucius din Patrai.

[21] Se încearcă și o explicație comico-fantastică a unor fenomene atmosferice insolite. Cînd se intensifică bătălia dintre lunari și solari curge mult sînge, care cade și pe solul pămîntesc. Ceva similar trebuie să se fi petrecut, spune Lucian, cînd Homer a presupus că Zeus a turnat o ploaie de sînge la moartea lui Sarpedon (Lucian, *Ist. adevărată*, I).

[22] Cf. GRIMAL, *Romans grecs et latins*, pp. 1342—1343.

[23] CATAUDELLA, *Il romanzo classico*, p. 269 (R. NUTI).

[24] Cf. și LAVAGNINI, *op. cit.*, p. 115.

BCUJASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

# V

# ROMANUL LATIN AL CONDIȚIEI UMANE

**Romanul latin, roman al condiției umane — Geneza romanului latin — Arhetipurile.**

FORMULA *condiția umană*, consacrată unei cariere prodigioase în secolul nostru, cînd a furnizat și titlul unuia din cele mai bune romane, nu reprezintă o creație a modernilor. Este însă demn de semnalat (și de subliniat !) că hellenii n-o cunoșteau. Romanii au fost cei care au inventat-o. Expresia *condicio humana* este pentru prima oară atestată la Cicero (*Tusc.* 1,15), iar formula echivalentă *sors humana* revine frecvent în opera lui Seneca, contemporan al primului roman creat pe solul culturii latine (*De benef.* 2, 19, 4 ; *Nat. Quaest.*, 1, praef. 7 etc.). Iată cum caracterizează savantul francez Jean-Marie André semnificația acestor formule : „Aceste expresii desemnează mai puțin esența omului, natura sa, cît locul care-i revine, locul care-i este atribuit printre muritori și în sînul universului. Condiția umană definește posibilitățile omului, dincolo de care ar fi utopic să se treacă, în interiorul cărora ar fi meschin să se rămînă." [1]

O anumită direcție a romanului modern a fost definită ca cea a condiției umane. Rădăcinile ei au fost căutate în opera lui Stendhal și s-a considerat că ea ilustrează căutarea unui cod, unui stil de viață, a unei legi morale, că ea exaltă voința și reduce totul la optica și experiența eroului, substanța spirituală fiind redată la timpul prezent, evenimentele și decorul fiind simțite pe măsură ce se desfășoară acțiunea protagoniștilor. [2] Dar, după părerea noastră, aproape tot romanul modern, începînd de la Balzac și, desigur de la Stendhal și Dostoievski, este marcat de eforturile definirii condiției umane, de interogarea interioară per-

manentă asupra situației omului în natură și în societate și asupra posibilităților de a accepta sau respinge această condiție, pe temeiul unor experiențe esențiale, unui stil de viață. Tocmai de aceea Balzac s-a transformat, după cum mărturisește singur, în secretar al societății franceze, în demiurg al unei vaste enciclopedii revelatoare.[3] În acest sens, ni se pare semnificativ și faptul că Balzac a acordat o atenție majoră lucrurilor, peisajului ambiant. Desigur, ulterior, după depășirea structurilor literare balzaciene și după instalarea unei perspective acuzat interioare, ancheta asupra condiției umane se impune mai intens, conducînd în secolul nostru pînă la descoperirea unei noi formule romanești, poate mai congruente, mai funcționale. Oricum, noi nu considerăm tragismul ca cea mai importantă valență a acestui roman modern al condiției umane. Sfîrșitul vieții protagoniștilor lui André Malraux este îndeobște tragic și absurd, dar experiența lor, legea morală pe care o promovează nu sînt înfrînte. Tensiunea majoră a existenței celui ce caută un cod etic implică tragicul, însă esențial este tocmai acest act al căutării care — într-o optică manifest optimistă — oferă umanității o pildă pregnantă. Experiența complexă a eroului se schițează într-un context istoric dat, însă tinde să-l depășească, să abordeze perspective globale, dimensiuni cosmice, implicînd și dezbaterea acută a unor concepte majore (ca de pildă cel al demnității la André Malraux).

Caracterizarea de roman al condiției umane aderă destul de clar la producțiile romanești latine. Chiar admițînd numai definițiile limitative ale lui Albérès, mai sus indicate, putem califica romanul latin drept literatură a condiției umane. Protagoniștii romanului latin nu sînt, desigur, comparabili cu un Perken, un Garine sau un Kio și nici măcar cu un Alioșa Karamazov, datorită contextului istoric diferit. Totuși, față de romanul grec, roman al invenției narative și al aventurilor precipitate în lanț și sărind peste cel medieval și post-medieval, care reia formula prototipului hellenic, romanul latin prefigurează o vocație fundamentală realizată în revoluțiile romanești succesive din secolele al XIX-lea și al XX-lea.

*

Romanul latin este pregătit de diverse povestiri romanești, ca cea despre pasărea Phoenix, scrisă de un senator în anul 97 î.e.n., și de circulația intensă a povestirilor mileziene traduse de Sisenna.[4] Totuși, ca gen independent, el apare tocmai în momentul proliferării meditațiilor asupra aceleiași condiții umane. În afară de Seneca, menționat mai sus, acest moment poartă urmele reflecțiilor dramatice, interior agitate, efectuate de Musonius, Cornutus, Lucan și Epictet, relevă semnele dezvoltării istoriografiei filozofice reprezentată prin Fabius Rusticus și ulterior prin Tacit însuși.

De fapt, spiritualitatea latină s-a dezvoltat totdeauna în alte contingențe istorice decît cea greacă și a tins spre o structură proprie, mai propice unor asemenea meditații. Augusto Rostagni a simplificat și exagerat cînd a opus spiritului grec, prielnic mitului, formele exterioare ale unei culturi romane introvertite, congruente lirismului subiectiv, meditației interioare.[5] Dar ceva adevărat se regăsea în această polaritate, precum corespunzătoare adevărului sînt în mare parte — și mai ales în linii generale — reflecțiile lui Georg Lukács, care reliefează că grecii cunoșteau numai răspunsuri, nu și întrebări, numai soluții — uneori enigmatice — dar nu și enigme, numai forme nu și haos.[6]

Însă, ca să ne limităm la contingențe istorice imediat aderente momentului în cauză, ca și societatea hellenistică, cea romană era îmbibată de gustul ficțiunii și saturată de legendă. Genul romanesc putea avea succes întrucît el era organic deschis, receptiv față de experiențele literare noi. Preferințele publicului roman continuau să se dezvolte, însă într-un context istoric în bună măsură diferit de cel specific epocii hellenistice. Imperiul roman dizolvase reflexele spirituale ale mentalității orașului-stat, în contextul unei crize de creștere, anterioare apogeului atins abia în secolul al II-lea e.n. Epoca hellenistică precedase și apoi reflectase decadența civilizației grecești, instalase, mai ales începînd din secolul al II-lea î.e.n., stabilitatea și apoi stagnarea socială, morală și politică, acuzată sub dominația cucerito-

rilor romani. *E contrario*, criza de creștere a societății romane comporta remodelarea neîncetată a ierarhiilor sociale, a experiențelor politice și ideologice.[7] Sensurile prioritare ale culturii romane nu se dezintegrau ci doar se readaptau. În aceste împrejurări evazionismul spiritual se manifesta mai estompat decît în epoca hellenistică și publicul se interesa mult mai intens de problemele funcției reale a existenței umane, de experiențele sociale, de moravuri și de reflexele lor. Toți scriitorii moralizau insistent și satira socială se dezvolta irezistibil. *Genul romanesc era deci îndemnat să mediteze asupra vieții concrete a oamenilor și asupra stilului de viață funcțional, să investigheze mai dur, mai direct.* El nu putea evita o anumită tensiune problematică, și trebuia să abandoneze atmosfera senină care încheie toate tribulațiile eroilor romanului grec.[8] Totodată, romanul latin era obligat să sporească atenția acordată lucrurilor care înconjoară omul, mai ales peisajul social. Pornind de la acest peisaj social, romancierii latini vor construi în opera lor un tip de civilizație unic, adecvat personajelor. Desigur, tocmai pentru că interesau prevalent rosturile omului și contextul lor social-moral, romanul latin nu putea oglindi neutru realitatea istorică, ci trebuia s-o recreeze într-o viziune interioară, congruentă căutării semnificațiilor de ordinul esenței. În virtutea vocației sale istorice, romanul latin se îndrepta concomitent spre o imagistică „cinematografică" și spre un mesaj filozofic, desprins din interpretarea faptului trăit. Trebuie, de asemenea, recunoscut că această structură poate fi pusă în relație și cu alți factori, decît cei impuși de circumstanțele istorice specifice sau de o vocație sau alta a spiritualității latine, considerată în ansamblul ei. Ne gîndim la faptul că, și în atîtea alte momente istorice, specii literare noi, impuse de presiunea gustului public irezistibil, și menite inițial soartei unei simple serii de divertismente pure, tocmai datorită popularității cîștigate, au atras în sfera lor artiști de prestigiu și preocupări de profunzime, care au obligat asemenea specii să depășească apreciabil finalitatea originară. Fenomenul s-a petrecut în antichitate cu atîtea alte specii literare și se petrece în vremurile noastre cu arta filmului. Unele din asemenea specii au avut o existență

istorică efemeră, altele au beneficiat de o carieră prodigioasă, precum romanul. Oricum, romanul latin relevă — deocamdată la nivelul rudimentelor — bivalența atribuită de Albérès expansiunii maxime a genului: „romanul oferă în același timp atracția puternică a unei *istorii* și imensul registru de rezonanțe psihologice, sociale, ontologice, estetice, simbolice pe care le poate implica respectiva istorie".[9]

Din această vocație a romanului latin derivă o structură literară particulară. Romancierii latini vor practica arta racursiului. Protagoniștii nu mai pot întîrzia excesiv în fața realităților, chiar dacă le place să privească și să povestească. De aceea romancierul preferă racursiul viu, pregnant, indiscret, care somează și captivează semnificativul, relevantul. Romanul latin luminează totul, introduce imaginea direct în conștiința cititorilor, convertește povestea eroului în aventura lectorului, transformă experiența indirectă în directă, creează o corelație permanentă între public și protagoniștii narației. Necesitatea concilierii limitelor atenției umane cu multitudinea exterioarelor pătrunse în narație prescrie de asemenea racursiul.

Racursiul dobîndește însă importante valențe în narația la persoana întîi, care îi oferă perspectiva liniară congruentă. Ambele romane latine sînt scrise ca autobiografii fictive. De altfel, dacă în romanele grecești acționează două sau trei personaje principale, în *Satyricon* și în *Măgarul de aur* subzistă numai un singur protagonist. Comunicarea unei rețele de evenimente imaginare rămîne bogată, dar în comparație cu romanul grec pierde din pondere în structura generală a romanelor, cedînd teren comentării vii a peripețiilor, directă sau indirectă. *Ich-Erzählung* permite romancierilor să structureze timpul și spațiul ca cele ale personajelor, prin excelență ale protagonistului narator. Acești naratori caută febril, frenetic sensul vieții, dar și al cadrelor ei.[10] Personajele nu se instalează în cadre temporale și spațiale prestabilite. Aceste cadre se constituie chiar în periplul lor, iar condiția umană este explorată selectiv și deci pregnant. Asemenea procedură favorizează tehnica racursiului, aproape o impune, iar, la rîndul lui, racursiul facilitează construcția timpului și a spațiului descrisă de

noi. Desigur comicul este exploatat pe larg de romancierii latini : aventura burlescă, parodia și caricaturile abundă.

Prin urmare diferențierea tradițională a istoriei literaturii romanești pe două tipuri — adică idealistic-sentimental și satiric — primul exclusiv grec și al doilea mai cu seamă latin, devine caducă. Nici sentimentalismul sau idealismul nu epuizează substanța romanului grec și nici adresa satirică nu funcționează ca esență unică a tensiunii și complexității problematice restituite de Petroniu sau de Apuleius. Nu deosebirile lingvistice sau etnice, ci diferențele de mesaj și de structură a profunzimilor infirmă și plasarea în aceeași categorie — romanul realist și satiric — a romanelor lui Lucius din Patrai, Pseudo-Lucian, Lucian și Petroniu sau Apuleius. [11] Totuși nu ni se pare pertinentă nici încercarea de a elucta disocierea fundamentală a romanului latin de cel grec, din motivele expuse mai sus.

*

Disjuncția romanului latin de cel grec nu echivalează cu recuzarea oricăror relații între ele.

Cum romanele grecești apar înaintea celor latine, ar fi fost absurd ca scriitorii romani să nu se fi adresat modelelor hellenice. [12]

De altfel aventurile și surprizele se succed vertiginos în romanele latine. De asemenea, deși obiectivele esențiale vor fi altele, unul din cele două romane latine va parodia tribulațiile cuplului erotic al modelelor grecești și celălalt va împrumuta trama sa unui arhetip redactat în limba greacă.

În romanele latine arhetipul milezian se manifestă mai pregnant decît în cele grecești. Spiritul milezian coroziv, observația realistă, preferința pentru viața cotidiană sînt în acest sens revelatoare. De asemenea ambele romane latine inseră generos în povestirea-cadru mai multe nuvele mileziene, care funcționează aproape autonom în economia operei.

Narațiile de călătorii fantastice oferă și ele un model *Satyriconului* și *Măgarului de aur*. *Ich-Erzählung* este uti-

lizată în romanul latin înainte de introducerea sa în omologul grec. Optica unor călători care contemplă și se mișcă în ritm de voiaj se profilează în ambele romane latine.

Umorul spumos, accentele satirice, gustul spectacolului și punerile în scenă ostentative evidențiază relații cu comedia latină, în special cu speciile genului comic popular. Ambii autori fac de altfel aluzii la teatru, la structura scenică a unor secvențe ale romanului. Simțul comic italic circulă intens în țesătura ambelor romane latine.

Raporturile cu literatura populară, cu seva sa bogată, sînt mai acuzat reliefate în romanul latin decît în corespondentul său grec. Petroniu se adresează în chip manifest mimului latin, iar Apuleius investighează resursele basmului grec. Fiecare dintre cei doi romancieri a utilizat și modele strict specifice. Vom reveni însă asupra acestei probleme cînd vom prezenta în parte pe fiecare dintre ei. Rețetele oferite de aceste arhetipuri sînt însă folosite original de cei doi romancieri latini. Înzestrați cu un talent superior antecesorilor și stăpîniți de finalități fără precedent în modelele lor, Petronius și Apuleius prelucrează liber, foarte personal aceste rețete într-un alambic construit din valențe profund originale. Mai mult decît atît, s-ar spune că amîndoi iau distanță față de modelele lor, trimit ostentativ la ele tocmai spre a sublinia libertatea lor, gîndirea inedită a ansamblului. Dar despre toate acestea vom scrie mai amplu în paginile următoare.

## NOTE

[1] Pierre AUBENQUE — Jean-Marie ANDRÉ, *Sénèque*, Paris, 1964, p. 82, n. 28.

[2] ALBÉRÈS, *op. cit.*, pp. 240—258 și mai ales p. 241 unde afirmă că romanul condiției umane „prezintă un ins în goană nervoasă către o viziune a lumii, în timp ce romanul tradițional se instala de la început într-o viziune a lumii care era cea a povestitorului".

[3] Cf. și Romul MUNTEANU, *Noul roman francez*, București, 1968. După părerea noastră Balzac n-a fotografiat impasibil, consecvent exterior și detașat, societatea vremii sale. Tocmai pentru că era secretarul ei și i-a străpuns misterele, a trebuit să se întrebe dramatic asu-

pra sensului într-un uriaș mecanism literar care surprinde tendințele acestei societăți, mecanism bazat pe omologia dintre axele lui și tendințele esențializate ale societății.

[4] R. HANSLIK, art. *Roman* din *Lexikon der alten Welt*, Zürich-Stuttgart, 1965, p. 2672.

[5] Augusto ROSTAGNI, *Genio greco e genio romano nella poesia*, în *Rivista di filologia e di istruzione classica*, N. S., VII, 1929, pp. 305 și urm.

[6] G. LUKÁCS, *op. cit.*, p. 21.

[7] Sclavia ca atare intrase în impas și colonatul se impunea ca succedaneu, dar în ansamblu societatea romană va cunoaște o primă fază a declinului abia în secolul al III-lea e.n.

[8] Crizele economico-sociale și politice ale secolului I î.e.n. n-au afectat profund lumea greacă. Pe de altă parte prestigiul tiparelor create anterior se menține în romanul grec și după ce jumătatea hellenică a Imperiului roman intră în efervescență religioasă, morală, politică, efervescență ilustrată moderat în romanele lui Heliodor și Achilleus Tatios (vezi mai sus cap. III).

[9] ALBÉRÈS, *op. cit.*, p. 4.

[10] Pentru Lukács, *op. cit.*, p. 54, toți eroii romanești caută. Noi credem însă că numai unii dintre ei se dezvoltă sub semnul căutării, ca de pildă cei ai romanului latin.

[11] Cuplul roman idealistic-roman satiric este sugerat de ROHDE, dar acceptat și de alți cercetători. Gruparea autorilor citați în fraza noastră în aceeași categorie, în funcție de o vocație milezian comună, se evidențiază la LAVAGNINI, *op. cit.*, 180.

[12] O discuție amplă a problemei se reliefează la A. CALDERINI, introducere la *Caritone di Afrodisia, Le avventure di Cherea e di Calliroe*, Torino 1913, pp. 29 și urm.

# VI

## PETRONIU

**Enigmele Satyriconului — Subiectul şi arhetipurile romanului — Structura universului lu Petroniu — Tipologia personajelor — Procedeele compoziţionale — Umorul lui Petroniu — Limba Satyriconului**

PRIMUL roman latin este cunoscut sub numele de *Satyricon* şi este atribuit lui Petroniu. Dar acest roman din care nu ni s-au păstrat decît fragmentar 141 de capitole, deşi legat prin numeroase fire de epoca în care a luat naştere, constituie o insulă de literatură antiretorică într-un moment istoric dominat de retorică şi nu moralizează niciodată ostentativ într-o vreme cînd moralismul emfatic era la modă. Or, această situaţie sporeşte multele enigme care înconjoară existenţa *Satyriconului*. Controverse intense se desfăşoară în jurul autorului şi datei, dimensiunilor reale şi chiar titlului romanului.

Filologii au risipit nenumărate argumente pentru a încadra *Satyriconul* într-un moment sau altul din evoluţia Imperiului roman, în secolul I şi chiar în veacurile II şi III e.n. Totuşi majoritatea cercetătorilor consideră romanul redactat şi editat în timpul domniei lui Nero. Considerăm această ipoteză ca foarte solidă. Într-adevăr în *Satyricon* nu apar nume de personaje cunoscute în aria istoriei după 68 e.n., iar aluziile la împăraţi şi alte personalităţi din prima jumătate a secolului nu trebuie să surprindă la un romancier care le cunoscuse direct, dacă nu admitem că el şi-a scris opera la vîrsta de 15—20 de ani. Mai mult decît atît, autorul *Satyriconului* se referă la personaje şi obiceiuri specifice epocii neroniene. Astfel, printre altele, el se referă la un cîntăreţ cunoscut numai în epoca lui Nero, un anume Menecrates; libertul Trimalchio fredonează în baie

o arie a acestui citared (Petroniu, 73), menționat și de un alt autor (Suetoniu, *Nero*, 30). De asemenea, sclavii toarnă la o masă apă răcită în zăpadă, *aqua niuata* (Petroniu, 31). Dar Pliniu cel Bătrîn declară foarte limpede că această *aqua niuata* a fost inventată de Nero și că ea nu se cunoștea înainte de domnia acestui cezar (Pliniu, *Nat. Hist.* 31,3, și Suetoniu, *Nero*, 47).[1] De asemenea *Satyriconul* respiră atmosfera particulară epocii lui Nero, pune în discuție unele probleme literare care o pasionau, utilizează ca sistem de referință moravurile specifice domniei acestui împărat. Epoca lui Nero reprezintă cea mai tensionată și mai bogată în semnificații secvență a secolului. Eliminarea reziduurilor de viață și structură socială mai veche, evoluția sinuoasă a economiei, afirmarea ostentativă a unui absolutism imperial oarecum utopic, necruțător cu vechile forțe sociale, conferă un dramatism intens și foarte complex existenței oamenilor. Totodată, momentul Nero marchează un pisc în dezvoltarea literelor și filozofiei.

Noi ne-am străduit însă să demonstrăm că romanul a fost redactat în anii 61—63 e.n., pe baza polemicii îndreptate împotriva poemului *Pharsalia* al lui Lucan, alcătuit în acești ani, a reflecțiilor pe marginea unor discuții cu privire la condiția sclavilor, foarte aprinse în perioada în cauză, a unor aluzii disimulate la Persius, poet mort în 62 e.n. etc.[2]

Numele și personalitatea autorului au suscitat polemici mai complexe. Într-adevăr, unele mărturii antice și aproape toate manuscrisele care au conservat textul incomplet al romanului indică drept autor pe Petronius Arbiter. Tacit menționează un Petronius favorit al lui Nero, înainte de a fi obligat de cezar să se sinucidă. Acest Caius sau Titus Petronius, fost consul, era cunoscut pentru inteligența și rafinamentul său epicureic și de aceea supranumit *elegantiae arbiter* (Tacit, *Anale*, 16,16—18; cf. și Pliniu, *Nat. Hist.*, 37,8). De aci s-ar putea lesne deduce că *Satyriconul* a fost scris tocmai de personajul amintit de Tacit. În realitate situația este mult mai complicată. Cercetătorii moderni notează că unele izvoare antice și cei care în evul mediu au copiat manuscrisele *Satyriconului* au putut ei înșiși să se lase înșelați de strălucirea mărturiei lui Tacit și să adauge

epitetul de „arbitru". Pe lîngă aceasta, Tacit nu-l menţionează pe fostul consul Petronius ca autor al *Satyriconului:* deci un alt Petronius ar fi putut scrie romanul. Într-adevăr numele circula foarte frecvent şi izvoarele literare şi epigrafice menţionează mai multe personaje cu acest nume chiar în timpul lui Nero.[3] Cu cîţiva ani în urmă, s-a susţinut cu argumente foarte convingătoare că autorul *Satyriconului* ar fi Titus Petronius Niger, consul chiar în anul 62 e.n. (deci în perioada căreia noi îi atribuim romanul). Acest personaj, menţionat într-o inscripţie, ar fi acelaşi cu cel pomenit de Tacit, cu numele întrucîtva alterat.[4]

Titlul romanului a suscitat alte nedumeriri. Manuscrisele indică diferite grafii pentru acest titlu sau propun chiar un altul, care l-ar prezenta pe Petroniu direct ca autor de satire.[5] Ţinînd seama de mărturia scriitorului antic Marius Victorinus (Petroniu, fragm. 20) ca şi de terminaţia greacă a titlului, preferăm forma *Satyricon.* Cuvîntul ar reprezenta un genetiv plural, — alcătuit după regulile declinării greceşti — al unui adjectiv *satyricus* (-a, -um). Titlul complet ar fi deci *satyricon liber* — „carte de satire" sau „carte de amestecuri", căci adjectivul substantivizat comporta, probabil, o aluzie la termenul latin *satura* care a însemnat iniţial „amestec".[6]

Una din copiile de bază ale *Satyriconului* ne informează că fragmentele reproduse de ea şi cunoscute nouă ar proveni din cărţile cincisprezece şi şaisprezece ale romanului. Anumiţi filologi admit această indicaţie, dar alţii o consideră efectul unei confuzii. Oricum, dimensiunile reale ale *Satyriconului* erau cele ale unei opere literare voluminoase, dacă nu ale unui roman fluviu, căci noi nu posedăm în prezent decît o modestă parte a scrierii lui Petroniu.

*

Textul conservat începe brusc într-o scenă desfăşurată la o şcoală de retorică, unde au loc discuţii aprinse. Prima parte a acestor conversaţii este pierdută. În ceea ce ni s-a păstrat, îl aflăm pe tînărul intelectual vagabond Encolpius în postura de student de ocazie care reprobă ruperea reto-

ricii de viață, artificialitatea temelor și stilului, decadența culturii care se depărtează de marii clasici. Profesorul Agamemnon îi dă dreptate dar incriminează gustul publicului și pretențiile părinților, care împiedică realizarea unei educații solide, gradual efectuată.

În continuare, tonul și coordonatele narației se modifică brusc. Encolpius, care narează acțiunea romanului, observă fuga din școală a prietenului și colegului său Ascyltos : îl descoperă la ușa unui lupanar. În continuare, aventurile celor doi colegi continuă în același stil extravagant. Ei se ceartă pentru Giton, micul favorit al lui Encolpius, încearcă să vîndă într-o piață o manta furată, sînt tîrîți cu forța la o orgie de Quartilla, preoteasa zeului Priap. Peripețiile acestor capitole au fost numite de cercetătorii moderni *Aventurile lui Encolpius.*

Urmează apoi episodul principal al romanului, *Cena Trimalchionis*, adică *Banchetul lui Trimalchio* (cap. 26-78). Un sclav al retorului Agamemnon îi invită pe Encolpius, Ascyltos și Giton la ospățul dat de bogatul libert Trimalchio. Primul contact cu acesta, survenit chiar înaintea ospățului și anume la baie, este surprinzător de burlesc : Encolpius vede un bătrîn chel, strident îmbrăcat, care se joacă cu mingea printre copii, dar cheamă sclavii trufaș, numai pocnind din degete. Encolpius narează apoi banchetul, descrie casa gazdei sale, obiceiurile ei extravagante și ridicole, mesenii, felurile de mîncare, diversele întîmplări ce au loc în timpul cinei etc. Bucatele sînt pline de surprize. Uneori mîncarea simbolizează zodiacul ; alteori Trimalchio strigă un sclav *Taie, taie (Carpe, carpe)*, ceea ce reprezenta atît numele cît și sarcina sclavului, ținut să taie porțiile la masă. Diverși meseni, liberți cu toții, încep conversații, povestesc întîmplări personale ; cu mare pompă sosește libertul Habinnas, prieten cu Trimalchio. Gazda se îmbată, relevă cum a făcut carieră și își face funeraliile încă în viață. Profitînd de gălăgia, care provocase chiar și intervenția pompierilor, Encolpius și prietenii săi fug la han.

A treia parte a romanului a fost numită *Aventurile lui Eumolpus.* Într-adevăr Encolpius se desparte de Ascyltos, care-l luase cu el și pe micul Giton, părăsește școala lui

Agamemnon şi se împrieteneşte cu bătrînul poet rătăcitor Eumolpus, maniac al versificării. Ulterior îl regăseşte şi pe Giton. Pentru a scăpa de urmărirea lui Ascyltos, se îmbarcă toţi trei, Encolpius, Eumolpus şi Giton pe un vas, unde, după o cruntă răfuială cu Lichas şi Tryphaena, vechii lor duşmani aflaţi întîmplător pe corabie, naufragiază. Scăpaţi de la moarte, ajung în oraşul Crotona din sudul Italiei, unde exploatează lăcomia numeroşilor vînători de testamente. Eumolpus se dă drept mare bogătaş fără copii, nedecis cui să-şi lase avuţiile, şi ceilalţi trec drept sclavii săi : astfel Encolpius ia numele de Polyaenos. În această calitate, el eşuează comic într-o aventură cu frumoasa matroană Circe. Romanul se întrerupe cu stabilirea testamentului fictiv al lui Eumolpus, care-şi lăsa averea celor dispuşi să-i mănînce cadavrul. Unii vînători de testamente declară că acceptă clauza.

În această suită de aventuri se poate lesne recunoaşte amprenta unor episoade-clişee ale romanului grec : călătoriile pe mare marcate de furtuni, întîlniri neprevăzute, recunoaşteri, scene de gelozie, dispute între hoţi. Aşa cum remarca odinioară Émile Thomas, numai atacul piraţilor lipseşte din colecţia tiparelor romaneşti.[7] Nu este absent nici jocul capricios al destinului, oprimant pentru Encolpius şi Giton. Căci cei doi semnifică, evident la modul persiflant, cuplul central din romanul grec — băiatul frumos ca Apollo, fata încîntătoare ca Venus.[8] De aceea unii cercetători i-au calificat drept antieroi, socotindu-i intenţional contrapuşi eroilor sentimentali ai romanului hellen. Regăsim, de asemenea transfigurată parodic, chiar şi divinitatea ofensată şi dornică de răzbunare din romanul grec. Ea nu mai este Eros, ci Priap, o divinitate inferioară, mai populară şi mai licenţioasă. Intenţia de a parodia, de a contesta comic industria romanului grec serios, apare ca o evidenţă. Petroniu porneşte de la modelul grec, dar totodată îl şi persiflează. S-a pus de multă vreme problema existenţei unui roman parodic grec, anterior *Satyriconului* şi deci mult mai vechi şi mai acid decît opusculul lui Pseudo-Lucian. Lansată de R. Heinze, această ipoteză întruneşte încă adeziunea lui R. Helm şi tentează într-un fel

pe Quintino Cataudella, care se întreabă asupra validității sale.[9] Dar nu avem nici un fel de vestigiu de existență a unui asemenea roman. Pe de altă parte, convertirea în parodie se efectuează în *Satyricon* cu un talent și o capacitate de invenție unică, care exclude copia conștiincioasă.

Tot atît de pregnantă este și prezența satirei menippee latine. Petroniu este singurul romancier antic care a recurs la disponibilitățile acestui gen literar de mare succes, ilustrat de Varro, Maecenas și Seneca.[10] Genul se axa pe amalgamul prozei și al versurilor în același text, pe compoziția intenționat dezordonată, pe multiplicarea parodiilor și a vervei satirice. Petroniu trimite manifest la Varro prin uzitarea tiparului compozițional cel mai vizibil — amestecul de versuri și proză — prin parodierea stilurilor altor genuri, și la Seneca, autorul satirei *Apokolokyntosis*, prin rîsul abundent, prin arta burlescă a narației, prin umorul popular, uneori chiar trivial, prin utilizarea proverbelor, citatelor. Eterogenitatea, forma descusută a compoziției satirei menippee ca și combinația versuri-proză au putut fi folosite cu mult succes de Petroniu pentru a obține efecte inedite, pentru a potența complexitatea structurii romanești.

Totodată Petroniu a recurs și la sugestiile tradiției mileziene, care-i oferea modelul umorului pătrunzător și puțin amar al observației acute a realității cotidiene și al satirizării dezinvolte a unor moravuri. Motive ca cel al trădării erotice și cel al pierderii virilității atestă de asemenea filiația cu milezienele. Cel puțin două din nuvelele încastrate de romancier în povestirea sa sînt incontestabil mileziene : *Băiatul din Pergam* și *Matroana din Efes* (Petroniu, 85—87 și respectiv 111—112). S-au recunoscut în aceste nuvele tiparele nuvelisticii mileziene ca *Ich-Erzählung*, implicațiile iubirii efebice, șiretenia pedagogilor, localizarea geografică, panta finală acută și ironică.[11]

Cercetătorul francez Paul Veyne a pus în lumină și utilizarea tiparelor povestirilor de călătorie. Ca și Apuleius, autorul *Satyriconului* a exploatat tehnica acestor povestiri. Pe lîngă prezența autobiografiei fictive, Paul Veyne atrage atenția asupra stupefacției vădite de Encolpius față de cele

văzute în casa lui Trimalchio, descifrînd surpriza călătorului față de ineditul peisajului ignorat pînă atunci de el. Fiecare loc din roman are o valoare fizionomică, încarnează o calitate morală sau un prodigiu : Crotona apare, de pildă, ca o capitală a cupidității.[12]

Pe lîngă resursele comediilor propriu-zise, Petroniu a uzitat cu iscusință mijloace ale atellanelor și mimilor[13], specii de gen comic popular și italic. Și aici abundau parodiile, căci se persiflau pînă la grotescul acuzat personaje din epopee și din tragedie. În discuțiile purtate de mesenii lui Trimalchio apar și elemente tributare poveștilor timpului, unde se îmbinau mitologia populară și cea savantă. Se citează astfel *Povestea Sibilei închisă în sticlă* (Petroniu, 48).[14] Se pare, de asemenea, că Petroniu s-a inspirat din marele său antecesor, poetul Horațiu. S-au descoperit analogii între o satiră horațiană (II,8) și ospățul lui Trimalchio. Acest ultim personaj amintește întrucîtva de Nasidienus Rufus, care mimează aristocratul fin, invită literați, dar și paraziți sau bufoni, se ostenește să-și impresioneze invitații etc.[15]

Nu trebuie dedus din această evocare a arhetipurilor recunoscute în structura *Satyriconului* că romanul se constituie ca un mozaic de reminiscențe eteroclite, de elemente moștenite din diverse genuri sau opere, elemente asamblate mai mult sau mai puțin mecanic. Chiar în mai mare măsură decît Apuleius, Petroniu a încorporat organic arhetipul în substanța operei sale, a realizat o sinteză profund originală. El a împrumutat intenționat și a trimis destul de clar la unele surse, tocmai pentru că s-a distanțat parodic de izvoare. Viziunea sa este profund nouă așa cum este nouă și substanța romanului, unde, cum semnala profesorul Pierre Grimal, pentru prima oară în literatura latină abundă aventurile unor personaje ce nu aparțin nici legendei și nici istoriei.[16]

*

Periplul acestor antieroi este astfel dirijat încît să dea putința observării acute a realităților întîmpinate. Un veritabil roman de moravuri se desfășoară în paginile *Satyrico-*

*nului.* În această privință, diferența față de antecedentele grecești este imensă. Petroniu nu se mulțumește să construiască o anumită scenografie adecvată mișcării personajelor ci relevă inteligent, satiric experiențele sociale și morale ale mediului colindat de acestea. Numai Pompeiul și vestigiile arheologice ambiante ne oferă un material de aceeași talie pentru reconstituirea modului de viață al romanilor secolului I e.n. Deosebit de judicioase ni se par următoarele aprecieri ale profesorului Pierre Grimal: „Pictura satirică a moravurilor prevalează față de toate celelalte componente; astfel se evidențiază limpede modul în care un gen literar grec se transformă în mîini romane și se îmbibă de un realism acuzat care este cu totul străin romanului hellenic." [17] Printre meandrele narației se agită frenetic o galerie de personaje grotești, care ilustrează trăsăturile unor categorii sociale specifice: șarlatani îmbogățiți, cumplit de vicleni, și totuși proști și infatuați, pungași de rînd, intelectuali declasați — ca retorii veroși sau poeții decrepiți — matroane desfrînate și preotese lubrice, curtezane și proxeneți etc. Toți aceștia mișună în casele noilor îmbogățiți, în școli și taverne, în hanuri și tîrguri, în parcuri elegante și în pinacoteci. Astfel se constituie sub ochii fascinați ai cititorului un uriaș mecanism social, ale cărui mistere se descriptează lent, un mecanism omolog, dar nu identic celui real. Într-adevăr fantezia efervescentă a romancierului pleacă de la documentația excepțională asupra realității sociale — oferind, cum am spus, mărturii inestimabile cercetătorului modern — dar o exagerează, o caricaturizează cu o virtuozitate uluitoare. Astfel în roman se configurează un anumit tip de civilizație, construit complet și nu sugerat prin trimiteri la unele realități istorice, ca în romanul grec. Este tocmai un tip de civilizație romană spre care aspiră și străinii însetați de romanizare. Pe de altă parte, Petroniu n-a fost atît un analist, cît un observator. El n-a avut capacitate de penetrație a misterului social, reliefată de Balzac și a construit faptul social mai degrabă ca un dat decît ca un rezultat. [18] Cu alte cuvinte, el n-a considerat îndeobște necesară structurării marelui său mecanism social

investigarea originii fenomenelor încorporate narației. Există însă în această privință două excepții remarcabile : figurarea ascensiunii liberților și tratarea situației din școlile de retorică.

Cariera liberților și sistemul ei de referințe sînt migălos cercetate de autor. Unii dintre acești foști sclavi se îmbogățeau și se desprindeau de masa celorlalți, rămași săraci. Tocmai acești *nouveaux riches* captează atenția scriitorului. Unul dintre liberți a început prin a cără lemne în spinare și a sfîrșit putred de bogat (Petroniu, 37). Alții sînt antreprenori de pompe funebre (Petroniu, 38), negustori de haine *(idem,* 45) sau conduc ateliere, unde se ciopleşte marmura *(idem,* 53). Petroniu evidențiază că liberții nu constituiau o categorie socială stabilă. Fiii lor deveneau oameni liberi, cu drepturi depline și se asimilau diverselor categorii de oameni liberi.[19] Liberții înșiși se străduiesc să-și valorizeze mult prea zgomotos propria condiție. Ei nu se sfiesc să-și dezvăluie originea servilă, declară că nu contează naşterea, ci numai banul și capacitatea de a reuși în viață. Pe de altă parte, liberții apără cu vehemență excesivă pe Trimalchio de ironiile oamenilor născuți liberi (Petroniu, 57—58). Totodată Trimalchio însuși etalează un lux strident și se ostenește să-și cîștige prietenia aristocraților de viață. Toți liberții îi disprețuiesc pe intelectuali, dar vor să pară cultivați. Flecăresc peste măsură și spun nenumărate inepții. Este clar că pe ei toți îi apasă statutul lor social, îi animă dorința de a parveni în straturile superioare, deoarece în sinea lor își consideră condiția drept o tară rușinoasă.

Elocventă este în acest sens cariera lui Trimalchio. Din tînăr sclav pletos, adus din Asia, el ajunge succesiv intendent, latifundiar, apoi comerciant și în sfîrșit latifundiar-cămătar, fascinat de propria sa bogăție și de patima aristocratizării autentice.

Toți liberții de la masa lui Trimalchio sînt vanitoși, egoiști, meschini, stăpîniți de setea înavuțirii, avizi de concurență acerbă. Printre meseni se află de altfel un libert care sărăcise din pricina acestei concurențe. Personajul Hermeros remarcă în legătură cu acesta : „A avut milionul său

de sesterți, dar a încurcat-o rău. Și-a ipotecat pînă și părul. Și, pe Hercule, nu din vina lui : nu găsești om mai bun ca el ! Dar l-au dus la sapă de lemn ticăloșii de liberți, că i-au luat totul. Da, da, oala fierbe prost dacă fierbe pentru mai mulți tovarăși" (Petroniu, 38). Petroniu îi prezintă nuanțat, complex, căci sugerează singura dimensiune umană a acestor parveniți monstruoși și anume dragostea paternă. Ei își iubesc profund copiii și doresc ca aceștia să nu cunoască umilirile și tribulațiile lor. Unul din coliberții lui Trimalchio evocă duios existența, creșterea, preocupările fiului său, pe care-l numește „puștiul meu", *cicaro meus* (Petroniu, 46). Totodată Petroniu consemnează lucid transformarea continuă a situației și căile de ascensiune ale acestor liberți. El creează un personaj aflat la începutul carierii parcursă de Trimalchio, un sclav șiret, aflat în pragul eliberării, un Trimalchio virtual. E vorba de un capadocian numit Massa, măscărici abil, care poza în recitator, dar amesteca versuri din atellane în textul *Eneidei*. În schimb, se pricepea ca nimeni altul să imite vizitiii și seconda toate afacerile amoroase sordide ale stăpînului său (Petroniu, 68—69).

De asemenea, Petroniu încearcă să stabilească nu numai aspectul moral și intelectual al educației dobîndite în școli — educație dezastruoasă, căci profesorii erau dacă nu incompetenți, în orice caz amorali, veroși — ci și cauzele, și oferă chiar unele remedii.

În schimb, romancierul înregistrează mai puțin dinamic situația sclavilor, supuși cruzimilor stăpînilor și chiar șefilor lor tot de condiție servilă — ca și statutul oamenilor liberi cu o stare modestă, împinși adesea spre lumea interlopă.

Petroniu înregistrează nu numai decadența marcată a credințelor și riturilor tradiționale (Petroniu, 44) sufocate de ascensiunea cultelor importate din Orient, ci și rezistența unor superstiții și zeități minore de interes local *(idem,* 17). Concomitent el alude la decadența manifestă a unor orașe din sudul Italiei (Petroniu, 44—45 ; 116) sau la proliferarea poeților profesioniști și a premiilor literare *(idem,* 83). Moravurile ca și realitățile aparțin atît Romei cît și Italiei meridionale hellenizate.

În aceeași tehnică caricaturală, Petroniu atribuie unor indivizi și chiar unor categorii sociale o serie de vicii cardinale. Astfel romancierul se referă la pasiunea matroanelor pentru sclavii frumoși (Petroniu, 126), dar și la vînarea testamentelor celibatarilor (*idem*, 116 și urm.), la corupția care bîntuia în lumea magistraților și judecătorilor (*idem*, 14—15, 44), dar și în rîndurile clerului mărunt (*idem*, 136—137). În legătură cu tribulațiile prilejuite de o tunică, Ascyltos declară: „Cred că e mai bine să cumpărăm tunica, deși ea este a noastră și am recunoscut-o. E mai sănătos să ne recăpătăm comoara cu ceva bani, decît să ne înfundăm într-un proces îndoielnic.

Legile ce pot să facă atuncea cînd regele-i doar banul
Omul sărac neavînd sorți de izbîndă de loc?
Chiar și acei ce-și duc viața cu traista de cinic pe umăr
Vînd adevăruri ades tot pe arginți sunători.
Și judecata de-acuma e numai o publică marfă,
Judele — un cavaler — tîrgu-ncheiat aprobînd.

(Petroniu, 14)

Prin intermediul banchetului oferit de Trimalchio, romancierul sugerează efortul grotesc al familiilor fruntașe din Italia și chiar din provincii de a mima viața rafinată, de lux exorbitant, dusă de aristocrația din Roma. Eșecul acestei imitații este insistent subliniat. Totuși noi astăzi distingem mai greu din lectura romanului ceea ce era efectiv grotesc, prost mimat, rizibil, de acele obiceiuri care par astăzi bizare, însă care erau de fapt bine copiate și nu sînt deci persiflate de autor: multe aluzii nu mai sînt acum recognoscibile.[20]

Problema aluziilor satirice politice pare și mai complicată. Émile Thomas remarca rezerva excesivă a lui Petroniu în priblemele politice și sublinia că el a evitat tocmai persoanele pe care le frecventa, adică cele de la curtea imperială: s-ar crede că pentru el nu a existat nici imperiu, nici curte, nici împărat.[21] Preocupat de contextul social și de moravuri, din motive pe care le vom prezenta mai jos, Petroniu n-a exprimat în roman opțiuni politice importante. Primejdia unor asemenea opțiuni într-un regim net

autoritar, ca și precaritatea factorului politic în raport cu finalitățile structurale ale romanului, descurajau și ele. Totuși noi credem că se pot decela în *Satyricon* o serie de aluzii la personaje politice. Este vorba de aluzii bine primite la curtea lui Nero, unde influența romancierului era încă foarte puternică. Astfel considerăm că se pot desluși în comportamentul lui Trimalchio similitudini relevante cu obiceiuri ale lui Pallas, libert atotputernic la curtea lui Claudiu și favorit al împărătesei Agrippina. Ca și Pallas, Trimalchio își chema sclavii pocnind din degete (Petroniu, 27), și făcuse carieră ca amant al stăpînei sale (*idem*, 75). Iar în pasiunea Circei pentru sclavi s-ar putea, eventual, discerne aluzii satirice îndreptate împotriva Messalinei și chiar a Agrippinei.[22] Nicăieri nu apar însă adevărate idei politice.

Prin mijlocirea personajelor sale burlești, Petroniu exprimă mult mai clar propria sa optică asupra culturii epocii. În capitolele inițiale și în altele, el acuză decadența fenomenului cultural, inovațiile realizate în arta eposului de către Lucan (Petroniu, 118) și admiră tradiția clasică. În practică, romancierul nu se va ilustra ca un clasicizant ortodox, și își va construi textura lingvistică în funcție de conceperea limbii clasicilor ca un tot cristalizat. Cercetătorii moderni au semnalat, de altfel, cunoașterea profundă a operei lui Vergiliu, atestată de citarea și parodierea versurilor mantovanului[23], menționate de noi mai jos.

S-a discutat mult dacă Petroniu a fost sau nu un moralist camuflat. Desigur el a repudiat moralizarea, homeliile severe dar nu credem că s-a vrut un amoral. Rîsul destins, savuros se află pe primul plan al intențiilor sale, însă el nu contestă fără drept de apel toate valorile și nici nu atestă indiferență globală față de ele. Îndoielile asupra valorilor consacrate, tensiunea problematică își fac drum în narația sa, dar ele semnifică dezbaterea unei anumite etici, care se refuză organic ostentației. Mutația bruscă a conduitei și sentimentelor matroanei din Efes se configurează cu o ironie ce abia disimulează mîhnirea. De altfel Petroniu exagerează în rău, acuză dimensiunile sordide ale faptelor. Finalitatea primordială a romanului pare a fi într-adevăr

fresca moravurilor şi a unor date sociale concludente, învăluite în şarja caricaturii şi a parodiei, însă deslușirea în subtext a unei structuri de adîncime conduce la sesizarea filozofiei, eticii care guvernează organizarea intenţiilor mai uşor perceptibile. Sau altfel spus, intenţia de frescă se află şi în adîncimile romanului, dar ea nu se motivează în sine ci sub incidenţa unei filozofii.

De altfel nu este în cauză numai subtextul. Capitolul 132 conţine cîteva versuri celebre, enunţate de Encolpius într-un context care nu le justifică şi într-o asemenea manieră, încît se poate descifra în cuprinsul lor o declaraţie programatică, unica intervenţie directă a autorului în derularea romanului. Iată textul acestor versuri :

> Oare de ce ne priviţi voi, Catoni, cu o frunte posacă ?
> Scrierea mea condamnînd, simplă cum alta n-a fost ?
> Farmecul vesel al vorbei curate surîde într-însa —
> Faptele unui popor spuse în candid limbaj !
> Cine nu ştie, iubind, să se-nfrupte din darul Venerii ?
> Cine ne poate opri să huzurim în pat cald ?
> Ne-ai poruncit-o, savant Epicur, adevărului tată ;
> Învăţătura-ţi ne-a spus : viaţa nu are alt ţel !

Deci Petroniu îşi proclamă romanul „operă de nouă simplitate" (în textul latin al versurilor *nouae simplicitatis opus),* expusă într-un limbaj pur. Aceasta pentru că el ar practica ca nimeni altul observaţia sinceră a realităţii drept obiectiv de primă importanţă [24], împreună cu ilustrarea licenţiosului şi a desfătării declanşate printr-un rîs sugestiv. Aceste finalităţi sînt însă afirmate împotriva concepţiei stoice despre existenţă — adoptate de Cato şi de urmaşii săi filozofici — şi în temeiul adeziunii fervente la doctrina lui Epicur. De altfel, în alt pasaj, romancierul atribuie poetului Eumolpus notaţia „că Epicur era negreşit un om divin" (Petroniu, 104 : *...Epicurum esse hominem diuinum*).

De altminteri, filologii au semnalat în roman unele vestigii de ontologie şi de etică epicureică. [25] Atitudinea impioasă a romancierului faţă de zei ni se pare manifestă. Chiar şi respectul pentru Priap pare formal, impus de convenţia genului, moştenită din romanul grec. În definitiv cum

putea fi sinceră stima față de o divinitate rizibilă, structural impudică, așa cum era Priap ? Astfel, în spirit materialist, același Eumolpus respinge ideea transmigrării sufletelor și dezvoltării ciclice a universului. Totodată el derivă din optica materialistă preconizarea trăirii integrale a prezentului concret : „eu am trăit totdeauna și în orice loc, ca și cum mi-aș petrece cea din urmă zi dintr-o viață care n-ar mai reveni niciodată" (Petroniu, 99 : *ego sic semper et ubique uixi, ut ultimam quamque lucem tanquam non redituram consumerem).*

Chiar această frază definește, după părerea noastră, un stil de existență. Însă întreg romanul semnifică trăirea directă, concretă, în viziunea imanentistă. Locul omului se află printre lucrurile și relațiile care-l determină, cu toate misterele și ambiguitățile lor reprobabile și reprobate de Petroniu. Viziunea interioară a contingențelor externe trebuie să țină seama de posibilitățile autentice ale efortului uman, definite în peisaj și în pasiuni concrete. Întrebările asupra condiției umane își găsesc răspuns numai în acest mediu. Desigur, acest răspuns nu se obține fără dificultăți și întreg romanul implică tensiune problematică.

Stilul de viață carnal și totodată umoristic poate duce la un anumit eșec. Nu știm astăzi cum se sfîrșea *Satyriconul,* dar chiar dacă Encolpius își regăsea un anumit echilibru final, itinerariul său se desfășoară într-un mediu aproape damnat și este presărat de nenumărate eșecuri. Nu este vorba de capriciile Tychei din romanele grecești, ci de eșecul care se acumulează, care conduce la degradarea potențată a personajului, în pofida sau poate chiar tocmai din pricina modului de viață ales de acesta. Plăcerile lui Encolpius eșuează și chiar experiența lui Trimalchio semnifică o ratare pe plan uman, în pofida satisfacțiilor grosolane dobîndite de antierou. Chiar faptul că toate personajele se convertesc în antieroi ilustrează pesimismul autorului. Aceste experiențe nu sînt însă foarte tragice pentru că romancierul nu le regretă. Dimpotrivă Petroniu se distrează în contul lor, căci el se oprește în pragul tragicului, îl refuză și adoptă deliciile rîsului. Și în fond, epicureii păreau

adesea a crede că plăcerea se găsește în trecut, în amintirea echilibrului și delectării.

Este de altfel singura atitudine validă, căci valorile majore, consacrate sînt îndoielnice. Ar trebui să ne întoarcem la ele, dar decadența le-a făcut să pălească prea mult pentru a putea fi efectiv recuperate. Iar Petroniu nu zărește noile valori promovate în perioada de ardente mutații pe care o trăia. De aci sentimentul unei anumite înstrăinări a protagonistului. Tristețea ca și dezbaterile suscitate de problemele epocii nu se pot neutraliza decît prin rîs și prin menținerea stilului de viață adecvat acestuia, în ciuda eșecurilor. Un asemenea stil de viață, bazat pe aventura integrală izvorîtă din plăcere, constituie oricum o realitate palpabilă, vie, care lipsește valorilor îmbrățișate de triștii și inutilii Catoni. Poate că moderația în plăceri recomandată de însuși Epicur, ar oferi limanul mult căutat, dar cel puțin în pasajele conservate din roman, autorul nu pare să-l întrevadă. Petroniu critică numai lipsa de măsură a lui Trimalchio, așa cum vom vedea mai jos. În absența acestui liman, existența dedicată trăirii plenare, incandescente a desfătărilor carnale și a contemplației umoristice, constituie prima evidență, substanța contextului imanent ; căci Epicur recomandase, iar Petroniu subscrisese sfatului său, evitarea sistematică a transcendentului, a descoperirii sensurilor enigmei existenței, misterelor sociale, în afara structurii lor. Înstrăinarea relativă prilejuită de deteriorarea valorilor tradiționale nu se poate frîna decît prin construcția stilului de viață imanentist, epicureic.

De aceea noi considerăm că infrastructura romanului rezidă nu într-o convențională și nebuloasă răzbunare a lui Priap, cum mai afirmă încă atîți cercetători [26], ci tocmai în căutarea acestui cod de existență, pe măsura cunoașterii lumii materiale, a plăcerilor simple, chiar dacă urmate de consecințe supărătoare, a rîsului captivant. *Personajele lui Petroniu și mai ales Encolpius colindă frenetic lumea, își caută un stil de viață, se desfată și suferă tocmai pentru că urmăresc — și cu aprobarea autorului — trăirea intensă, imanentistă a clipei de față. Această trăire este recomandată de Petroniu nu în virtutea unei indiferențe nonșalante, stră-*

*ină oricărei reflecții de profunzime, ci tocmai ca o filozofie autentică, tulburător și dramatic adoptată, înainte de a-și arăta suprafața exterioară deliberat surîzătoare.*

Consecințele acestei infrastructuri filozofice rezidă deci în amploarea acordată lucrurilor, condiției sociale și raporturilor interumane, ca și în dezbaterea problemelor pe tonul persiflării — deși ele închid tensiune în structura lor lăuntrică — sau în ținuta antiretorică a romanului, semnalată de mai mulți cercetători.[27] Nu numai că retorica a subminat vechile valori, dar ea își pierde orice funcționalitate într-o structură consacrată faptelor, pentru că Petroniu le consideră unicul dat social valabil. Din filozofia petroniană descinde și figurarea acțiunii romanului ca prezență imediată a personajelor, ca trăire directă. Fresca moravurilor se constituie prin și pentru ele. Personajele sînt cele care o descriu, o caricaturizează și o trăiesc, căci ele însele își caută un stil de viață. S-ar părea că romancierul se încurcă într-un cerc — oamenii vor să trăiască datele imediate și de fapt ei le și trăiesc — dar vocația de realitate imediat trăită a acțiunii obligă la o asemenea aparentă confuzie. Pentru a putea menține universului său caracterul de dat fenomenal, Petroniu s-a simțit silit să elimine comentariul ostentativ, care ar fi fost receptat ca o forță externă, abstractă. Întreaga intrigă se constituie ca experiență a lui Encolpius, situat permanent între trăirea noastră a conflictului și cea a lui Petroniu. Romancierul a luat distanță ironică față de personaje prin însăși desfășurarea actelor săvîrșite de ele, aproape totdeauna definitorii pentru psihologia și destinul lor, și și-a limitat riguros intervenția la strictul necesar elucidării opțiunii filozofice epicureice. Însăși tehnica racursiului depinde nu numai de compunerea narației în formă autobiografică, ci și de selecția faptelor întreprinse de personajele însele, care nu caută chiar totul, ci numai ceea ce relevă codul lor existențial.

*

Am evidențiat că personajele *Satyriconului* observă realitățile și că totodată ele sînt definite de propria lor conduită. De asemenea ele se caracterizează și prin notațiile

enunțate de narator cu privire la comportamentul exterior sau la calitatea lor morală. Însă, tocmai pentru a le defini, gesturile și mobilurile interne trebuie să fie nuanțate, multivalente. Căutînd indiscret un cod de viață, ele nu pot fi simple mostre de moravuri sau mijloace de a declanșa mecanic ilaritatea. La aceste exigențe structurale s-a adăugat și marele talent al lui Petroniu. Oricum, aproape toate personajele lui Petroniu au spontaneitate și adîncimi, complexitate, întrucît sînt supuse progresiei psihologice. Ele nu puteau fi în nici un caz imuabile. Tocmai pentru a se defini în act și în mișcare, Petroniu a fost obligat să ignore exortațiile esteticii clasicizante referitoare la fixitatea caracterelor. Personajele petroniene, deși caracterizate și prin unele constante, sînt mobile, vii, reacționează variat în raport cu situațiile în care sînt angrenate. Într-un fel se comportă Encolpius ca elev al școlii lui Agamemnon și comentator maliţios al banchetului oferit de Trimalchio, și în alt mod Polyaenos, sclavul ghinionist, care de fapt nu reprezintă decît travestiul aceluiași Encolpius.

Într-adevăr naratorul este una dintre cele mai interesante individualități din *Satyricon*. El nu se află la marginea intrigii, în postura povestitorului convențional, ci chiar în centrul ei. Encolpius nu reprezintă un David Copperfield *avant la lettre*, ci un precursor al lui Huck Finn. Experiențele trăite îl definesc în aceeași măsură ca și personajele treptat cunoscute de el. Encolpius apare ca un veritabil personaj picaresc, care traversase nenumărate meserii. Apare succesiv ca student, aventurier fără țintă și pseudosclav ; însă din aluziile la unele fragmente pierdute sau la experiențe exterioare romanului, rezultă că el fusese și preot al Cybelei, deci cerșetor, hoț mărunt și chiar ucigaș, gladiator etc. Romanul lui Petroniu conține elemente de *Bildungsroman*, de roman al uceniciei unui caracter. Căci, așa cum am arătat mai sus, *Satyriconul* schițează istoricul degringoladei sociale și al capicității de rezistență morală a lui Encolpius. El nu se prezintă inițial mai bun, mai virtuos, dar ca discipol al lui Agamemnon, Encolpius beneficiază oricum de o condiție socială mai puțin deplorabilă ca ulterior. Orgoliul și

inventivitatea sa ajung să se destrame printre eșecurile succesive, care culminează cu înfrîngeri erotice catastrofale. Adevărate angoase încep să-l apese „zei și zeițe, exclamă el, ce rău e să trăiești în afara legii : aștepți mereu pedeapsa cuvenită" (Petroniu, 125). Nu credem totuși că prăbușirea lui s-ar reduce la pierderea forței virile, așa cum s-a opinat. [28] Dar el rămîne fidel stilului său inițial de existență, mereu căutat și mereu redescoperit pe același sistem de referință. Egoismul cinic nu i se clintește și regretă eșecurile dar nu și fărădelegile sau pungășiile comise. Rămîne de asemenea laș și lipsit de scrupule. Nuanțat structurat, îl iubește totuși pe Giton cu o duioșie reală și rămîne leal prieteniei cu Eumolpus. În același timp se manifestă ca spirit inventiv, inteligent, cultivat, dotat cu un gust real.

Din aceeași categorie tipologică fac parte și prietenii săi, Ascyltos, Giton și Eumolpus. Chiar numele îi ilustrează, căci ele comportă aluzii la relațiile lor sexuale și la ocupații parazitare. [29] Toți se poartă ca niște escroci inteligenți dar lipsiți de scrupule, ipocriți și egoiști. Contradicțiile nu lipsesc nici din caracterele lor : Eumolpus acționează uneori ca un neghiob, în special sub înrîurirea maniei de a versifica, altădată se relevă plin de resurse și născocește cinic tot felul de trucuri, care nu trec nici prin mintea prietenilor săi mai tineri. Eumolpus iubește intens plăcerile, viața ușoară dar și artele. Există însă și diferențe între Encolpius și Eumolpus. Dacă cel dintîi este îndeosebi un ghinionist, Eumolpus se află mai aproape de favorurile norocului. Encolpius este totdeauna lucid, Eumolpus numai cînd o situație critică îl obligă să excogiteze trucuri salvatoare. În fond chiar iresponsabilitatea, neghiobia sa, îl apără pe Eumolpus de loviturile soartei, funcționează măcar ca o platoșă psihologică ; ea îl prezervă de analiza amară a condiției sale, îi menține echilibrul lăuntric și neutralizează puterea alienării. Pînă și metromania permanentă acționează ca un mijloc de apărare. Această iresponsabilitate se vădește un har salutar, un cadou al norocului său ! Giton apare ca un copil pervers și viclean, în ciuda aparenței sale blîndeți : este însă frumos, cu părul meșteșugit

frezat. Ascyltos se comportă ca un alter-Encolpius, însă mai norocos, mai întreprinzător şi mai crud.

Oarecum înrudite moralicește se reliefează personaje secundare, precum sînt preoteasa Quartilla, ființă de o lubricitate excesivă, plină de cruzime, Tryphaena, detracată rătăcitoare, deşi înstărită, veşnic capricioasă, sclava Chrysis, mijlocitoarea iubirilor clandestine ale stăpînei sale, învestită cu însemnele caracterologice ale tradiționalei slujnice confidente, Lichas, tarentin superstițios şi destrăbălat, Filomela, femeie din Crotona, îmbătrînită în rele, ipocrită grotescă, ce-şi oferă copiii poftelor bătrînilor bogați şi fără moştenitori, sub cele mai onorabile pretexte. Femeile lui Petroniu sînt toate ipocrite, fără scrupule, setoase de plăceri şi de cîştig bănesc.[30] Cu toții sînt schițați în trăsături rapide, dar neobişnuit de sugestive.

Cercetătorii moderni plasează îndeobşte în altă categorie tipologică pe Trimalchio, Fortunata, Habinnas şi pe ceilalți liberți din *Cena Trimalchionis*. Encolpius, Ascyltos şi Giton sînt definiți ca martori ai tarelor grotești ale acestora.[31] Inferioritatea intelectuală, dacă nu şi morală a liberților, se relevă ca manifestă, ostentativă. Prin intermediul lui Encolpius, Petroniu desenează caracterul lui Trimalchio, cu darurile sale de artist al sugestiei fascinante şi de maestru al burlescului. Chiar şi numele personajului pare semnificativ. *Tri* „triplu", constituie un prefix burlesc, aproape plautin. Restul şi anume *malchio* a fost interpretat în mai multe feluri, cu atît mai mult cu cît apare pe inscripțiile timpului şi este de etimologie semitică. O glosă îl echivalează cu „prost" sau „infatuat". Unii cercetători au demonstrat că semnifică „stăpîn bogat şi arogant". Alte mărturii identifică aci sensul de *basileus*, în greacă „rege". Şi celelalte elemente ale numelui personajului sînt edificatoare. Într-adevăr Trimalchio se numea şi *Caius Pompeius Maecenatianus*. De fapt Caius şi Pompeius reprezentau prenumele şi numele gentilic ale insului care-l eliberase pe Trimalchio. Cum însă ele trimit în mod absurd la un celebru personaj istoric, sună pompos şi ridicol. Al doilea *cognomen* — „poreclă" — (prima era Trimalchio), de fost sclav al lui

Maecenas, comportă aluzii ironice la pretențiile personajului de protector al culturii. [32]

Construind nuanțat dar coerent personajul, Petroniu învestește portretul fizic cu rolul de complement al celui moral, reliefînd astfel cu sagacitate grotescul personajului. Caracterul este însă mai ales sugerat cu ajutorul actelor, conduitei și limbajului personajului, observate acut de Encolpius. Comentariile naratorului potențează imaginile : „S-a arătat însuși Trimalchio și ne-a făcut să rîdem ca niște nesăbuiți" notează Encolpius (Petroniu, 32). Reacția aceasta a fost declanșată de ținuta vestimentară stridentă și lipsită de gust a lui Trimalchio. Într-adevăr, pe lîngă trăsăturile fizice, ținuta vestimentară a lui Trimalchio deține o funcție importantă în caricaturizarea personajului. Trimalchio nu se mulțumea cu etalarea bijuteriilor exterioare : descoperea chiar și brațul, ca să i se vadă podoabele : „Capul lui ras ieșea dintr-o manta stacojie ; în jurul gîtului, și așa îngreuiat de îmbrăcăminte, își trîntise un fular cu o dungă lată și cu ciucuri, care atîrnau ici și colo. Mai mult decît atîta, în degetul cel mic al mîinii stîngi purta un inel mare, puțin aurit și, la ultima încheietură a degetului următor, altul mai mic. După cît mi se părea mie, acest inel era în întregime făcut din aur, însă încrustat cu stele de fier. Și, ca să nu ne arate numai aceste bogății, și-a dezgolit brațul drept, garnisit cu o brățară de aur și cu un cerc de fildeș, închis într-o placă strălucitoare" (Petroniu, 32). Lipsa de gust și de bun simț rezultă în forme acuzate din notarea pseudo-culturii personajului. Trimalchio recită țanțoș fragmente de vers vergilian (Petroniu, 39), deși nu știe temeinic latinește și comite erori grosolane. De altfel se proclamă patriot roman : prefera atellana comediei grecești și punea pe flautiști să-i cînte numai arii latinești (Petroniu, 53). Aprecierile sale literare sînt de un comic colosal. El îl consideră pe Cicero egal cu mimograful Publilius. Adresîndu-se lui Agamemnon, declară ritos : „Te rog, profesore, spune-mi ce deosebire poate fi între Cicero și Publilius ? Mie mi se pare că cel dintîi a fost mai elocvent, iar celălalt mai cinstit" (Petroniu, 55). Irezistibile sînt confuziile sale literare și mitologice. Încurcă legenda ci-

clopului din *Odiseea* (Petroniu, 48), amestecă pe Hannibal în cucerirea Troiei *(idem,* 50), lui Hercule îi spune Hermeros şi lui Patrocle Petraites *(idem,* 52). Gafele sale culminează însă în aserţiunea că războiul troian s-ar fi desfăşurat între troieni şi parentini (Petroniu, 59). Aceasta după ce-şi afirmase o competenţă desăvîrşită în problemele culturii : „priceperea mea în asemenea lucruri n-aş vinde-o pentru tot aurul din lume" (Petroniu, 52). Bineînţeles că se pretinde şi artist, nu numai critic literar : în consecinţă improvizează versuri şi chiar cîntece, pe care le masacrează.

În definitiv viciul fundamental al lui Trimalchio rezidă în lipsa de gust şi de măsură. În jurul acestei carenţe predominante gravitează toate celelalte defecte ca prostia, infatuarea, ipocrizia, lăudăroşenia etc. Lipsa de gust se ilustrează şi în raporturile cu oamenii : cînd o laudă pe Fortunata, cînd o injuriază necruţător, de faţă cu toţi mesenii : „Cum oare, saltimbanca asta grăsană a uitat totul ? Am luat-o de la tîrgul de sclavi şi am făcut-o om, nu glumă. Însă acum se umflă ca o broască şi nu-şi scuipă în sîn ; e o neghioabă, nu o muiere. Dar omul născut într-o cocioabă, nu visează la palat. Să nu mă ajute Geniul meu, de n-o să am eu grije să se dea pe brazdă Casandra asta încălţată în sandale soldăţeşti" (Petroniu, 64). Desigur Trimalchio nu este omul mascaradei inofensive, deoarece poate fi crud, tiranic : îi invită pe sclavi la masă, dar îi bate pentru orice fleac.

Celelalte personaje din lumea lui Trimalchio apar în optica lui Encolpius cu aceeaşi autenticitate şi pătrundere psihologică. Petroniu reconstituie cu minuţie şi sagacitate profilul liberţilor, inclusiv aspectul fizic.[33] În trăsături sintetice, într-un limbaj pitoresc, libertul Hermeros îi prezintă lui Encolpius pe Fortunata, ca pe o parvenită avară, energică, răutăcioasă, dar suficient de diplomată : „acum nu se ştie nici cum şi nici de ce, s-a cocoţat sus de tot şi a ajuns mîna dreaptă a lui Trimalchio. Ce mai calea-valea, dacă ea îi spune în miezul zilei că e noapte, el crede. Trimalchio nu mai ştie cîtă avere are, căci e putred de bogat ; dar tîrfa asta stă cu ochii în patru : nimic nu-i scapă. Mănîncă pe sponci, nu bea, se pricepe să-ţi dea sfaturi bune.

E o comoară la casa omului. Totuși are limbă ascuțită. Gaiță, nu alta! Dacă iubește pe cineva, apoi îl iubește; dacă nu-l iubește, nu-l iubește" (Petroniu, 37).

Arta portretului petronian relevă deci pregnanță, concentrare revelatorie, înțelegere pentru proteismul vieții, însă și pasiunea exagerării caricaturale. Înstrăinat printre valorile în declin și descifrînd stilul de viață în realitatea imediată, unde urmărea virtualitățile rîsului plenar, veșnic destins, romancierul nu afla și nici nu dorea să afle personaje onorabile. Personajele se divid doar în norocoase, favorizate de împrejurări ca Ascyltos sau Giton și ghinioniste, ca Encolpius însuși sau Lichas.

Totodată această artă demonstrează o dată mai mult în ce sens *Satyriconul* este un roman al condiției umane întrucît evidențiază limitele omenescului în inteligență (Encolpius) sau prostie (Trimalchio), eșec și delectare, ridicol și abjecție. Așa cum am relevat, Trimalchio este prost dar știe să se îmbogățească, Encolpius este inteligent dar nu poate evita înfrîngerile și naivitățile excesive, liberții sînt ridicoli și abjecți, dar dragostea duioasă pentru propria progenitură îi menține în limitele umanității.

•

Conjugînd, cum am subliniat, *Ich-Erzählung* cu tehnica racursiului, Petroniu selectează pregnant detaliile cele mai semnificative, revelatoare pentru o stare de spirit sau pentru un fragment important din realitatea imanentă, luminată pasionat și caricatural de romancier.

Am reliefat că romancierul nu se substituie vizibil lui Encolpius, nu-l transformă într-o prezență strict convențională, decît în pasajul realizat în versurile paragrafului 15 din capitolul 132. Dar și în alte pasaje, în special unde se discută despre cultură sau unde se mărturisește adoptarea epicureismului, Encolpius și alte personaje observate de el, mai ales Eumolpus, exprimă idei ale autorului. Bunul simț al aserțiunilor formulate de ei, consensul lor, învederează însușirea de către autor sau măcar aprobarea acestor idei ca elemente solide ale realității imediate, evocate per-

manent de Petroniu. În asemenea cazuri caracterizarea personajului detaşează romancierul de antieroii săi, dar nu şi de ideile lor.[34] Însă nu e vorba numai de opinii, de concepţii. Cu excepţia *Cenei Trimalchionis*, Petroniu proiectează, cum de fapt am relevat măcar în subtextul consideraţiilor anterioare, în reacţiile lui Encolpius, parcele din propria sa sensibilitate şi mentalitate. Ritmul farsei, caricaturizarea aventurilor şi moralităţii personajului, nu anulează, ci doar refulează asemenea trăiri profunde.

Motivaţia filozofică a structurii materiei şi personajelor nu a alterat în nici un fel vivacitatea intrigii, intensitatea naraţiei. Comunicarea evenimentelor rămîne bogată, deşi comentarea lor directă sau indirectă devine foarte importantă. Romanul lui Petroniu se constituie ca primul roman al condiţiei umane din literatura universală, dar rămîne şi o mostră de ficţiune valoroasă. Nu are complexitatea narativă a unora din cele mai bune romane greceşti, intriga structurîndu-se ca relatarea unui periplu burlesc, dar străluceşte prin invenţia excepţional de bogată a unor situaţii particulare, deosebit de semnificative..

Organizată ca autobiografie fictivă, intriga *Satyriconului* nu se scindează pe paliere. Naraţiile personajelor secundare nu intervin prea des, sînt succinte, cuprind relativ puţine evenimente şi urmăresc adesea facilitarea caracterizării personajului. Trimalchio, Eumolpus, Giton, Quartilla etc. le enunţă cu aplomb. Asemenea naraţii se înmulţesc şi cîştigă în varietate în *Cena Trimalchionis*. Ele integrează anecdote, reproduceri de evenimente fantastice, povestite de meseni pentru a anima banchetul. De fapt ele intră în naraţia lui Encolpius prin procedeul încadrării şi figurează cîteodată autonom. Pe lîngă nuvelele mileziene, mai sus consemnate, se pot cita în acest sens anecdota sticlei incasabile (Petroniu, 51), poveştile fantastice despre un pricolici *(idem*, 61—62) şi despre strigii *(idem*, 63) etc.

Ca şi la Longos, materia romanului este divizată pe secvenţe delimitate semantic. Dacă însă ulterior romancierul grec va indica drept asemenea limită mutaţia anotimpului, Petroniu se va mulţumi să semnifice trecerea unei ore sau a cîteva zile. Starea fragmentară a textului impiedică ana-

liza adîncită a fenomenului, dar îngăduie totuși constatarea lui la frontierele celor trei mari compartimente, mai sus semnalate. De la aventurile lui Encolpius la *Cena Trimalchionis* tranziția se efectuează astfel : „trecuseră trei zile și așteptam cina liberă" (Petroniu, 26) : îndată apare un sclav, care invită protagoniștii la Trimalchio. Limita dintre *Cena* și episoadele următoare este marcată astfel : „De aceea, după ce am orbecăit aproape o oră întreagă prin toate pietroaiele..." (Petroniu, 79).

Merită analizată măcar sumar structurarea acelei *fabula milesia* numită *Matroana din Efes* (Petroniu, 111—112). Aci Petroniu servindu-se de expunerea lui Eumolpus, începe prin a urmări sugestiv dezvoltarea sub semnul eroicului a unui caracter feminin și cristalizarea admirației generale pentru văduva neconsolată. Intervine apoi soldatul, personaj foarte milezian, dar considerabil adîncit, nuanțat de Petroniu. Soldatul se insinuează treptat în sufletul matroanei, declanșînd o mutație extraordinară. Într-adevăr, după ce se închisese în mormîntul soțului spre a muri de foame, matroana acceptă ajutorul ostașului intrat incidental în mormînt, mănîncă întîi ce îi dăruiește acesta, apoi devine amanta lui. Substanța epică bogată, prezența imprevizibilului, utilizat în mod strălucit, structurarea clară, simplitatea elegantă a discursului se îmbină cu bogăția în date asupra psihicului personajelor, mai cu seamă asupra transformării lor gradate. Confruntarea cu fabula *Văduva și soldatul* a lui Fedru, redactată pe aceeași temă, este elocventă. Rigiditatea și simplismul lui Fedru, absența motivării psihologice, pun în evidență capacitatea lui Petroniu de a îmbogăți cu strălucire tratarea unor motive tradiționale. [35]

Digresiunile nu obosesc cititorul. Ele sînt dozate cu economie și înconjurate de aventuri burlești dinamice. Episoade secundare ca cel al sclavului care pierduse hainele intendentului (Petroniu, 30—31) nu se extind și conțin detalii semnificative. În principal, compoziția este deci dominată de procedeul înșirării aventurilor protagonistului, ce suscită abil curiozitatea lectorilor. *Satyriconul* se remarcă și prin calitățile epice ale narației, căci personajele înfruntă

situațiile cele mai neașteptate ; virtuțile unei invenții exuberante se valorifică printr-o compoziție în același timp variată și simplă. Utilizarea plurivalentă a imprevizibilului, orientarea narației spre soluții insolite, varietatea peripețiilor captează permanent atenția. Invenția mereu împrospătată nu evită fantasticul și nici măcar absurdul, împletite dibaci cu factura realistă. Iar umorul conferă narației vervă adecvată și detașare inteligentă de acumularea unor peripeții.

Operînd cu tehnica satirei menippee, Petroniu a parodiat stiluri și motive literare, a amestecat proza cu versurile, compuse în tot felul de metri, a renunțat la organizarea strict logică a intrigii. Desigur starea fragmentară a textului potențează impresia de compoziție laxă, aproape descusută. Unele detalii rămîn inexplicabile. Corax, slujitorul lui Eumolpus, apare brusc în plin capitol 94. Dar unde se găsea el cînd Eumolpus cutreierase neajutorat prin baia publică (Petroniu, 90) sau, mai ales, cînd bătrînul versificator îl închisese pe Encolpius cu cheia în cameră *(idem,* 94) ? De asemenea putem să ne întrebăm cum de se înavuțise atît de iute Ascyltos ca să ofere o mie de sesterți pentru regăsirea lui Giton (Petroniu, 97—98), după ce dusese atîta vreme alături de Encolpius o existență de intelectual declasat și sărac ? Poate că faptul era elucidat într-unul din fragmentele pierdute. Oricum se menține constatarea că fantezia spumoasă, plină de vervă a lui Petroniu nu se impiedică de exigențele detalierii compoziției. Totuși aspirația spre sugerarea varietății realității imediate, ca și substanța epică bogată justifică măruntele neglijențe și de fapt conferă romanului fluență, ritm, vibrație, chiar unitate de atmosferă.

Petroniu folosește într-o manieră originală clișeul romanesc al surprizei. Încurcăturile de toate speciile se succed în motivația romanului. În limbajul hiperbolic care marchează structurarea caricaturilor, Petroniu întrebuințează amplu surpriza comică (în limbajul cinematografiei moderne, gag-ul). Acest procedeu, care imprimă mișcare și efervescență invenției, prezintă o importanță cardinală în economia romanului, căci se instalează aproape în fiecare epi-

sod. Există de fapt două tipuri de surprize comice : a) unele prilejuite de constituirea intrigii însăși, în care, așa cum am evidențiat, imprevizibilul acționează permanent ; b) altele aranjate ca atare chiar de personaje, în special de Trimalchio. Encolpius numește una dintre asemenea surprize „cine știe ce născocire caraghioasă" (Petroniu, 54). În prima categorie se încadrează fuga lui Ascyltos de la școala lui Agamemnon (Petroniu, 6) și aproape toate aventurile care-i succed : Encolpius speră să ajungă la han, însă se trezește într-un lupanar (Petroniu, 7) și se teme de răzbunarea Quartillei, dar ea venise pentru o petrecere (Petroniu, 19—20). Surprizele din a doua categorie abundă în banchetul lui Trimalchio, unde fiecare nou fel de mîncare și fiecare gest al gazdei ascunde o asemenea surpriză, concepută de inițiatori ca serioasă, însă ridicolă prin stîngăcie și inadecvare. Mesenii se tem de prăbușirea plafonului, dar îi inundă tot felul de bunătăți : „N-am avut răgaz să admirăm aceste puneri în scenă atît de alese, fiindcă, pe neașteptate, a început să bubuie tavanul și să se cutremure tot tricliniul. M-am ridicat uluit, căci m-am temut ca nu cumva să coboare din tavan vreun acrobat. Ceilalți meseni și-au ridicat și ei privirile, așteptînd să li se vestească din cer cine știe ce noutate. Iată însă că tavanul s-a deschis și a început să coboare în jos un cerc, desprins de bună seamă de la un poloboc mare. Pe tot inelul său atîrnau coroane din aur cu vase făcute din alabastru, în care se pusese parfum. În vreme ce eram îmbiați să luăm aceste daruri, eu mi-am întors din nou privirile spre masă"... (Petroniu, 60). Toată casa lui Trimalchio apare organizată ca un teatru de surprize comice. Un bucătar uită să curețe un porc de măruntaie, spre nemulțumirea lui Trimalchio, care-l pune să execute pe loc operația. Însă spre surpriza și spre mulțumirea mesenilor lacomi, din pîntecele porcului se revarsă nu viscere, ci cîrnați gustoși (Petroniu, 49).[36] Uneori surpriza adoptă tiparul quiproquo-ului, procedeu de resurse umoristice excepționale. Encolpius se sperie de solemnitatea primirii lui Habinnas la ospăț, crezînd în vizita cine știe cărei personalități. Însă apare un biet antreprenor de pompe funebre (Petroniu, 65).

Regăsim de asemenea utilizate în același context parodic-ironic procedeele inserării în narațiе a scrisorilor — schimb de epistule între Circe și Polyaenos — a proceselor judiciare și a unui tratat de pace, cel încheiat pe vas între partizanii lui Lichas și cei ai lui Encolpius. Textul savuros al acestui tratat merită să fie reprodus: „Eu, Tryphaena, declar pe cuvîntul meu de onoare că nu mă voi mai plînge de ocara ce mi-a adus-o cîndva Giton și nu-l voi mai învinui în nici un fel, nu mă voi mai răzbuna pe el și nu-l voi mai urmări pentru ceea ce s-a petrecut în trecut; dacă nu va avea chef s-o facă, nu voi mai cere băiatului nici să mă sărute, nici să mă îmbrățișeze ori să împartă patul cu mine. De nu voi respecta aceste clauze, să fiu amendată cu o sută de denari. Și eu, Lichas, declar pe cuvîntul meu de onoare că nu-l voi mai jigni pe Encolpius nici cu vorba, nici cu privirea și nici nu mă voi mai sinchisi de locul în care doarme el noaptea" (Petroniu, 109). Efectul comic rezultă deci din juxtapunerea tonului solemn, pompos, adecvat stilului tratatelor și implicațiilor fondului grotesc, poftelor erotice nutrite de Lichas și de Tryphaera. Condițiile puse prin tratat sînt elocvente. Inserția unor termeni din alt stil — și anume cel al vorbirii curente — în plin context solemn [37] potențează savoarea parodiei petroniene din acest pasaj.

De asemenea se pot deslușі coincidențele uzitate în romanul grec, ca întîlnirea celor două mantale furate în piață (Petroniu, 13—15) sau reunirea pe același vas a cuplului Encolpius-Giton și a vrăjmașilor lui (*idem*, 100—105). Însă aceste coincidențe sînt tratate cu o detașare umoristică iscusită.

Se pot lesne descifra discursuri, care au scăpat de ipotecile retoricii datorită valențelor parodice cu care au fost învestite ca și dialoguri, abil construite. În raport cu romanul grec, dialogul dobîndește o pondere și o artă potențate. Discuțiile între personaje sînt, probabil, mai numeroase decît în romanele grecești anterioare sau contemporane cu *Satyriconul*, mai vii, mai autentice. Atît cuprinsul lor, cît și situațiile unde intervin, mimează fericit autenticitatea, dezinvoltura eficace. Remarcabile sînt în acest sens conver-

saţiile dintre mesenii *Cenei*. Replicile lor strălucesc prin vervă şi caracterizează admirabil personajele în cauză.

Nu lipseşte nici monologul enunţat cu emfază, cu patetism avîntat. Dar emfaza apare ca intenţional falsă, persiflată. Nici Petroniu şi nici Encolpius, care monologhează, nu cred în amplificările retorice şi se distanţează evident şi sarcastic de valenţele lor reale. Contextul se schiţează totdeauna în asemenea termeni încît să acuze parodia. Astfel protagonistul, abia scăpat din naufragiu, descoperă un leş purtat de valuri spre ţărm. Plin de tristeţe, începe să deplîngă soarta omului, zdrobit de un sfîrşit tragic, în timp ce rudele îl aşteaptă acasă. Totuşi brusc îşi recunoaşte duşmanul şi bucuria feroce se suprapune mîhnirii emfatice: „Tocmai jeleam pe acest necunoscut, cînd un val a întors spre mal un obraz încă întreg şi astfel am recunoscut, aproape azvîrlit la picioarele mele, chipul lui Lichas, cu puţină vreme în urmă înspăimîntător şi de neînduplecat. Nu mi-am mai putut stăpîni lacrimile şi am început să mă bat cu pumnii în piept: ce-a mai rămas din mînia ta şi ce-a mai rămas din trufia pe care o fluturai peste tot? De bună seamă se vor ospăta peştii şi alte dihănii de pe fundul mărilor din tine, care cu puţin mai înainte te grozăveai cu puterea-ţi" (Petroniu, 115). Sfîrşitul episodului pune accentul parodic decisiv, aducînd în gros-plan mania funambulescă a lui Eumolpus de a versifica neîncetat şi în orice împrejurare: „trupul lui Lichas fumega pe un rug ridicat de mîinile vrăjmaşilor săi. Eumolpus făcea un epitaf în versuri şi privea în depărtare, căutînd acolo un izvor de inspiraţie". [38] Eşecurile erotice declanşează în Encolpius alte monologuri de mare tristeţe, comice, dat fiind obiectul lor şi condiţiile în care se exprimă (Petroniu, 132).

Dacă în roman digresiunile propriu-zise apar mai rar (distanţarea de intriga principală concretizîndu-se în nuvele narate de diverse personaje) Encolpius descrie adesea amănunţit, uneori în gros-plan, peisajele şi obiectele întîlnite. Descrierile alternează în asemenea cazuri în chip fericit cu naraţia. Am menţionat raţiunile dezvoltării procedeului descrierii. Diversele descrieri punctează policrom şi pe acelaşi ton persiflant desfăşurarea banchetului dat de Trimalchio.

Citãm ca remarcabile descrierea casei lui Trimalchio (Petroniu, 28—30), figurarea minuţioasă a felurilor de mîncare servite la masă, a băilor lui Trimalchio (Petroniu, 28 şi 73) şi a veşmintelor purtate de convivi. Dar descripţiile se regăsesc şi în celelalte părţi ale romanului. Se citează îndeobşte, pentru eleganţa lor şi pentru suavitatea imagisticii, versurile care reprezintă plastic parcul frumoasei Circe:

Umbra văratică şi-o răspîndeau cu platanul în freamăt,
Daphne cu boabe de ram, chiparosul ce freamătă veşnic,
Pinul cu murmurătoare coroană frumos rotunjită.
Printre copaci un pîrîu înspumat se juca şi şprinţara-i
Undă lovea în pietriş, năpădindu-l cu susur şăgalnic.
Cuib al iubirii! Iau martore privighetoarea codreană
Şi orăşana Procne. Vioreaua gingaşe şi iarba
Le urmăreau cum zburdau şi meleagul de cîntec umplură...

(Petroniu, 131)

Ele atestă varietatea registrului de imagini utilizat de Petroniu, care merge de la evocarea detaliilor triviale pînă la asemenea performanţe de artă subtilă, trecînd prin multitudinea crochiurilor groteşti.

Devansînd apariţia unuia din tiparele compoziţionale practicate de romancierii sofişti, Petroniu descrie şi unele mărturii de artă plastică a vremii. El insistă asupra frescelor contemplate de Encolpius în locuinţa lui Trimalchio, care avertizează oaspeţii asupra existenţei unui cîine rău în casă, relatează plastic cariera stăpînului vilei, lupte de gladiatori sau chiar subiectele *Iliadei* şi *Odiseei* (Petroniu, 29). Acelaşi Encolpius vizitează o pinacotecă şi cu acest prilej apreciază entuziast şi rezumă succint subiectele unor picturi celebre, alcătuite de Zeuxis, Protogenes, Apelles etc. (Petroniu, 83). Şi aceste descrieri sînt impregnate de ironia acidă a romancierului.

•

Principalul farmec al *Satyriconului* rezidă aşadar în umorul său, învestit de autor cu efecte aproape incantatorii. Am relevat că el este programatic încorporat în naraţia

romanului, ca adecvat intenției constituirii unei fresce a realității în care să se decanteze stilul de viață fundat pe trăirea integrală a prezentului.

Efectul intens, culoarea violentă moștenită de la romanul grec se schițează uneori pe parcurs, dar ele se dizolvă dezinvolt în rîs sau măcar în surîs, căci tragedia se transformă în melodramă ce eșuează în comic savuros. Certurile aprige dintre Encolpius și Ascyltos se sparg în vorbe de duh care calmează atît personajele cît și cititorul. Encolpius și Giton vor să se sinucidă, dar această intenție gravă conduce spre o scenă de burlesc colosal : „Arma morții", briciul, este prea tocit și nu taie. Iată relatarea acestui moment atît de buf : ... „am hotărît să mă spînzur și să sfîrșesc astfel cu viața. Legasem cingătoarea de marginea de lemn a patului pe care-l lipisem de perete și îmi vîrîsem grumazul în laț, cînd s-a deschis ușa și au intrat Eumolpus împreună cu Giton. Eram pe pragul morții și m-au readus ei la viață. Mai cu seamă Giton, înnebunit de durere, a scos un strigăt și, împingîndu-mă cu amîndouă mîinile, m-a azvîrlit în pat :

— Greșești, Encolpius, dacă îți închipui că o să mori întîi. Ți-am luat-o înainte : la Ascyltos în casă am căutat o sabie. Dacă nu te-aș fi întîlnit, mi-aș fi găsit sfîrșitul într-o prăpastie. Și ca să știi că cei ce caută moartea o găsesc ușor, uită-te la spectacolul pe care voiai să-l privească alții. După ce a isprăvit de vorbit, Giton a smuls briciul de la slujitorul cu simbrie al lui Eumolpus. Și l-a înfipt în gît de două ori și s-a prăbușit la picioarele noastre. Eu am țipat înspăimîntat și, aruncîndu-mă peste el, am încercat să mă omor cu același brici. Dar Giton n-avea nici urmă de rană, iar eu nu simțeam nici o durere. În teaca slujitorului fusese un brici grosolan și tocit într-adins, bun pentru băieții care învață meseria de bărbier. De aceea nici slujitorul nu se înspăimîntase cînd îi smulsese Giton briciul și nici Eumolpus nu întrerupsese această comedie a sinuciderii" (Petroniu, 94). De altfel tribulațiile prilejuite de prietenia cu Giton, mai ales în legătură cu unele manevre dubioase ale lui Eumolpus și ulterior cu peripețiile de pe corabie, par uneori a se apropia de limita coșmarului, mai

mult şi mai autentic chiar decît în scenele analoge din romanele greceşti. Însă impresia aceasta este repede spulberată nu numai de evoluţia benignă a evenimentelor, ci mai ales de întorsătura lor burlescă. Totul începe şi se sfîrşeşte în rîs savuros.

Indignat de trădarea lui Giton şi a lui Ascyltos, Encolpius pornise în căutarea lor spre a-i ucide. Ochii îi lucesc plini de furie şi strînge energic mînerul sabiei cu care se încinsese. Pare un erou homeric sau un personaj coborît dintr-o tragedie greacă. Eterna răzbunare a iubitului amăgit se conturează în faţa ochilor noştri în culorile grave ce o caracterizează de regulă. Iată însă că un biet dezertor sau un borfaş de duzină îl opreşte pe Encolpius şi-l somează fără ruşine : „învîrteam în minte numai gînduri de omor şi de sînge, umblam cu ochii sălbăticiţi şi strîngeam în pumn mînerul fierului pe care-l menisem răzbunării. Dar m-a văzut un soldat, de bună seamă vreun dezertor sau o haimana de noapte, şi a prins să mă descoase :

— Ce-i cu tine, oşteanule, spuse el, din ce legiune şi din ce centurie eşti ?

Cum eu am născocit, fără să clipesc, un centurion şi o legiune, m-a întrebat din nou :

— Haide, haide, în armata voastră soldaţii umblă încălţaţi în sandale albe, după moda grecească ?

Fiindcă observase că mînteam, după spaima ce mi se citea pe faţă, mi-a cerut să pun jos armele şi să-mi văd de drum. Prin urmare, despuiat şi lipsit de răzbunarea necruţător retezată, m-am îndreptat spre han" ... (Petroniu, 82). Deci scena care debutase grav, melodramatic, se încheia în cel mai spumos burlesc.

Lichas şi Tryphaena par a periclita serios viaţa cuplului Encolpius-Giton, însă în realitate ei nu urmăresc decît obiective erotice (Petroniu, 113). Povestea pricoliciului şi cea a strigiilor constituie în sine istorii de groază şi efectiv spaima se propagă în minţile ascultătorilor, dar tonul, reacţiile sceptic-ironice ale naratorului şi în special beţia generalizată risipesc prompt frica şi nu îngăduie nici măcar sugerarea umorului negru. Cedează destul de iute şi momen-

tele de tensiune, de adevărat *suspense*, cum ar fi bătăliile de pe corabie.

Umorul lui Petroniu se extrapolează pe o gamă largă, pe o varietate uriașă de nuanțe, de la maliția ușoară din finalul *Matroanei din Efes* pînă la grotescul acuzat al înmormîntării simulate de Trimalchio (Petroniu, 78) sau al aventurilor lui Encolpius, unde se reliefează un limbaj intenționat hiperbolic. Umorul îmbibă în nenumărate modalități subtextul romanului. Cu o abilitate remarcabilă, Petroniu descoperă dimensiunile rizibile ale situațiilor. Chiar personaje secundare și gesturi minore nu pot ocoli judecata necruțătoare a romancierului. Un biet crainic, venit să-l someze pe Encolpius după întoarcerea lui Giton, este și el descris cu umor savuros. Romancierul nu uită să menționeze că personajul ținea în mînă o torță care făcea mai mult fum decît lumină, în vreme ce-și rostea somația (Petroniu, 97).

Petroniu îl face pe cititor să zîmbească subțire, dar adesea el îi provoacă rîsul abundent, nonconformist, uneori trivial. Astfel se elucidează și prezența licențiosului în roman. În *Satyricon* abundă detalii obscene și chiar scatologice. Utilizarea lor se explică atît prin intenția pictării autentice, cu toate umbrele inerente, a contextului în care trebuia să se desfășoare trăirea plenară a fiecărei clipe, dar și prin tradițiile satirei menippee și ale vechiului comic italic, frust, nereticent. Pentru cititorul antic aceste elemente nu erau supărătoare, cu atît mai mult cu cît *Satyriconul*, ca de altfel și *Apokolokyntosis* a lui Seneca, se situau în zona literaturii genurilor apreciate ca umile.

A rezultat, din cele expuse mai sus, abundența situațiilor comice ca și frecvența caricaturilor sau a parodiilor. Aproape în fiecare frază se pot deslușI valențe caricaturale sau parodice. S-au menționat în paginile anterioare caricaturi sau parodii de moravuri, scene de viață, raporturi interumane. Tot *Satyriconul* echivalează, repetăm, cu o parodie de roman și, concomitent, de satiră menippee. *Satyriconul* strălucește deci atît prin efectele parodiei moravurilor, de esență satirică, cît și prin cele ale parodiei literare, orientată umoristic.[39] Rivalitatea pentru Giton dintre Encolpius

și Ascyltos, apoi dintre Encolpius și Eumolpus și — printr-o clasică răsturnare de situații — dintre Giton și Circe pentru Encolpius, parodiază tipare decantate în romanele grecești anterioare sau contemporane *Satyriconului*. Multiplicînd parodierea genurilor și motivelor literare, Petroniu persiflează discuțiile privind cauzele decăderii elocinței (Petroniu, 1—3), tiparele satirei moralizatoare (*idem*, 4—5), ale unor episoade homerice celebre — dragostea între Encolpius și Circe parodiază relațiile Ulise-Circe — sau vergiliene. Petroniu parodiază secvențe de tragedie sau de epopee, cînd narează conflictul armat dintre Encolpius și Ascyltos pentru stăpînirea lui Giton (Petroniu, 80), furtuna și naufragiul antieroilor săi (*idem*, 114 și urm.). Giton ascuns sub pat este comparat cu Ulise: „i-am poruncit lui Giton să se vîre la iuțeală sub pat, și să-și lege mîinile și picioarele cu chingile stinghiilor care susțineau salteaua și, precum se agățase odinioară Ulise de berbecul său, să se întindă sub culcușul meu și, dacă Ascyltos și ai săi vor căuta peste tot, să se păzească de mîinile lor. Giton n-a zăbovit și, ascultîndu-mi ordinul, și-a legat mîinile în chingi, cît ai clipi din ochi. L-a întrecut astfel pînă și pe Ulise în șiretenie" (Petroniu, 97). Lacrimile și furia războinică a lui Encolpius, părăsit de Giton, trimit direct la o serie de versuri vergiliene astfel parodiate (Vergiliu, 2,664—671 ; 749 ; 314—316 ; 588 ; 716 ; 1,214).[40] Căutînd să-și convingă stăpîna că trebuie să cedeze insistențelor soldatului, slujitoarea matroanei din Efes pronunță semnificativ stihuri vergiliene, tocmai acelea prin care Anna se străduise s-o înduplece pe Dido a accepta dragostea lui Enea (Petroniu, 111). Este clar subliniată intenția parodierii celebrului trio Dido — Anna — Enea din cartea a patra a Eneidei, prin mijlocirea formației matroană — slujnică — militar. Cele două mari poeme ale lui Eumolpus, *Căderea Troiei* și *Despre războiul civil*, parodiază ostentativ epopeile lui Lucan, *Iliacon* și *Pharsalia*. În aceste poeme, Petroniu încorporează ca accesorie și o intenție serioasă, mai ales în ultimul, unde se poate decoda efortul de a-l vergiliza pe Lucan și totodată de a-l critica.[41] Calitatea literară foarte modestă a poemelor reliefează numai incapacitatea poetică a persona-

julul care le debitează. Cînd se detașează ironic de Encolpius sau de Eumolpus, romancierul operează de fapt cu mijloacele parodice definite de Cèbe, ca specifice unui hibrid de parodie, concomitent satirică și umoristică.[42] Chiar și micile fragmente de versuri, presărate în diverse capitole, constituie parodii ; se pot recunoaște parodii de versuri anacreontice, cu motivele lor hedoniste, persiflări ale stilului practicat în poemele erotice. Astfel versurile debitate de Trimalchio, după ce se adusese la masă un schelet de argint (Petroniu, 34) trimit parodic la stihuri anacreontice. Există de asemenea parodii de artă elegiacă. În schimbul de scrisori dintre Circe și Encolpius — Polyaenos s-au descoperit reminiscențe de elegie de dragoste, crunt parodiată, iar în descrierea locuinței Oenotheei s-au descifrat urme ale unui episod din Ovidiu (Petroniu, 135 față de Ovidiu, *Met.*, 8,655 și urm.)[43] Îndată după relatarea falsei sinucideri a lui Giton, mai sus citată de noi, Encolpius însuși subliniază concludent parodierea melodramei în acest pasaj : „în timp ce se juca această poveste sentimentală, ca la teatru, se arătă hangiul..." (Petroniu, 95). Cînd Trimalchio afectează generozitatea față de sclavi (Petroniu, 70—71), romancierul parodiază teoriile lui Seneca despre condiția sclavilor.

Luptele de pe vas și reconcilierea subsecventă comportă parodii ale războiului și păcii (Petroniu, 108—109). Apar, de asemenea, rugăciuni burlești, parodii ale riturilor și limbajelor religioase. Jean-Pierre Cèbe semnalează cîteva. Preoteasa Quartilla imploră pe Encolpius și pe tovarășii săi într-o *deprecatio* patetică și ridicolă : „întind, așadar, spre genunchii voștri brațele mele rugătoare și vă cer și vă conjur să nu faceți de rîs riturile noastre nocturne. Să nu aduceți la lumina zilei taine ce se pierd în negura veacurilor trecute, și pe care abia dacă le-au cunoscut o mie de oameni" (Petroniu, 17). În textul latin abundă redundanțele, asonanțele și termenii rituali. La fel Encolpius parodiază limbajul rugăciunii cînd imploră dragostea Circei (Petroniu, 127), sau ajutorul lui Priap (*idem*, 133). La rîndul său, Oenotheea își subliniază puterea într-o declarație versificată, calchiată după cele atribuite zeiței Isis (Petroniu, 134).

Dar cuvintele scabroase pe care Oenotheea le spusese cu puține clipe înainte bătrînei Proselenos contrastează semnificativ cu această solemnă tiradă.[44] Uneori personajele însele organizează deliberat anumite scene de parodie și atrag atenția cititorului asupra acestui fapt. Encolpius și Giton, deveniți pseudosclavi ai lui Eumolpus, parodiază ceremonia jurămîntului depus de gladiatori înaintea stăpînului lor: „așadar, pentru ca minciuna să rămînă tăinuită numai între noi, am jurat cu toții, repetînd vorbele pe care le rostea Eumolpus, să pierim de foc, în temniță, sub bici sau de sabie, și de tot ce-a mai înșirat el, dacă vom trăda secretul. Întocmai ca niște gladiatori de meserie, ne-am încredințat în mod solemn stăpînului trupurile și sufletele" (Petroniu, 117).

Petroniu este deci expresionist chiar în măsură mai mare decît realist. În căutarea efectelor comice pregnante, romancierul combină cu dezinvoltură resursele realismului cu cele ale expresionismului. Amalgamul nu poate surprinde, căci adesea disponibilitățile expresioniste s-au situat și se situează în vecinătatea realismului. Îngroșînd, acuzînd în tehnică expresionistă anumite detalii comice sau alternîndu-le într-o manieră fascinantă cu observația realistă, se ajunge, așa cum am relevat și mai sus, în plin cîmp de acțiune al absurdului. Multe din faptele lui Trimalchio, ca citirea testamentului sau înmormîntarea sa, încă în timpul vieții (Petroniu, 71 și 78), sînt acuzat absurde, chiar dacă unele mărturii literare ale epocii semnalează că fenomenul nu era inedit. Deformația comică și totodată semnificativă a realității se învederează ostentativ în absurda scenă a testamentului întocmit de Eumolpus la Crotona, înaintea vînătorilor de moșteniri. Clauzele sînt într-adevăr de domeniul celui mai sinistru comic: „toți cei care sînt trecuți ca moștenitori în testamentul meu, în afară de liberții mei, nu mă vor moșteni decît cu condiția următoare: să-mi taie leșul în bucăți și să-l mănînce de față cu toată lumea din oraș. Știm că la unele neamuri se respectă și acum legea ca morții să fie mîncați de rudele lor. Încît bolnavii sînt deseori certați că își strică singuri carnea. De aceea, eu atrag atenția prietenilor mei să nu refuze îndeplinirea celor prevăzute în

această clauză, ci să pună în consumarea trupului meu tot avîntul cu care mi-au blestemat totdeauna spiritul..." Și apoi Encolpius adaugă: „faima uriașă a averii lui Eumolpus orbea ochii și sufletele acestor nefericiți..." (Petroniu, 141).

Lexicul petronian restituie efectele celor mai variate procedee umoristice. Comicul de limbaj corespunde celui de situație și deține un rol important în structura *Satyriconului*. Adevărate hiperbole burlești, calambururi, ironii directe, expresii familiare și proverbiale, citații din poeții celebri sînt utilizate pentru a provoca rîsul.

Într-una din tăvile servite în timpul Cenei abundă sosul numit *garum piperatum*. Dar, în acest sos, peștii înoată ca într-un eurip (Petroniu, 36). Hiperbola glumeață este prezentă, indiferent dacă autorul se gîndește la canalele care irigau grădinile romane sau la strîmtoarea ce despărțea Eubeea de Attica, numită Eurip, de unde și numele dat canalelor.

Jocurile de cuvinte abundă în *Satyricon*. Aproape toate personajele atestă o slăbiciune pronunțată pentru ele. Encolpius aude de un embasicet și așteaptă cu nerăbdare o cupă, dar se pomenește cu un dansator desfrînat, căci termenul însemna și una și alta (Petroniu, 23—24). Trimalchio eliberează un sclav numai pentru că *liber* putea fi înțeles și ca *Liber*, alt nume al lui Bacchus, zeul vinului (Petroniu, 41). El afirmă că posedă vase de Corint veritabile, deoarece meșterul care i le furniza se numea *Corinthus* (Petroniu, 50). Tot Trimalchio își îndeamnă oaspeții la masă, spunînd *hoc est ius cenae* (Petroniu, 35), dar el înțelegea prin *ius* și „legea" sau „dreptul" (cinei), însă și „sucul" ei, deci partea cea mai bună, căci termenul latin putea avea ambele sensuri. Deci fraza se poate traduce atît „aceasta este legea ospățului", cît și „acesta este sosul ospățului". Am citit în rezumatul romanului un alt calambur pe numele sclavului *Taie* (Petroniu, 36). Calambururile abundă și în capitolul 56, unde inscripțiile de la tombola organizată de Trimalchio comportă bizare și cîteodată grotești echivocuri.[45]

În textul romanului abundă și ironiile necruțătoare. Născocirile burlești ale lui Trimalchio sînt tratate drept „sur-

prize elegante" (Petroniu, 60). Cînd un sclav recită mizerabil din *Eneida*, protagonistul observă că atunci pentru prima oară Vergiliu i-a zgîriat urechile: „şi iată că urmă o altă distracţie. Sclavul care şedea la picioarele lui Habinnas, probabil pentru că aşa îi poruncise stăpînul, recită îndată cu un glas cîntător:

Astfel Enea în larg o pornise cu flota întreagă.

Niciodată un sunet atît de piţigăiat nu-mi zgîriase în asemenea hal urechile; nu numai că făcea o gălăgie cînd mai ascuţită, cînd mai scăzută, greşind în chip barbar, dar sclavul acela mai amesteca şi versuri din atellane, încît, atunci, pentru întîia oară în viaţa mea, Vergiliu însuşi mi-a displăcut" (Petroniu, 68).

Ironia este deci explicitată în rîndurile următoare. Encolpius afirma limpede sensul invectivei sale îndreptată împotriva sclavului incult şi nu contra lui Vergiliu.[46] Concomitent ea reprobă şi ridiculizează.

* * *

Expresia lingvistică diferă de la personaj la personaj şi serveşte substanţial caracterizării antieroilor. Pornind de la conştiinţa existenţei unei limbi clasice solid constituite, manifestă la acest admirator al clasicilor şi de la cunoaşterea profundă a exprimării familiare, Petroniu şi-a făurit un limbaj extrem de variat, chiar eteroclit, care a fost comparat cu cel al lui James Joyce.[47] Scriitura lui Petroniu se întinde de la exprimarea sugestivă, populară, colorată cu vulgarisme şi proverbe sau chiar erori ale liberţilor de la ospăţul lui Trimalchio pînă la vocabularul şi gramatica pure ale personajelor culte, uneori aproape oratorice ca în anumite tirade enunţate de Encolpius, alteori graţioase, rafinate ca în tabloul poetic al parcului Circei sau în hexametri care cîntă victoria lui Encolpius asupra gîştei lui Priap.[48] Deci, pe de o parte limba lui Encolpius şi Eumolpus nu este ciceroniană, căci frazele sînt relativ scurte, departe de perioada amplă a clasicilor, construite în stil direct şi conţin unele expresii familiare, edificatoare pentru exprimarea orală a

oamenilor culți ai epocii. Petroniu gîndește și scrie simplu, am spune direct. Pe de altă parte, nici limba liberților nu echivalează perfect cu latina vulgară a epocii. Ea pare mai degrabă un limbaj presărat cu vulgarisme, care să sugereze că oamenii din categoria lui Trimalchio se exprimau în latina vulgară și nici nu cunoșteau limba literară.

Se pot semnala în limba lor nenumărate proverbe ca „o mînă spală pe alta", „cel ce a fost broască acum e rege", „oala prieteniei fierbe rău", „în carne moale se nasc viermii" etc, sau expresii de tipul „vis, nu om", „piper, nu om". Lingviștii au consemnat prezența unor termeni de origine greacă, dar și a unor fragmente de frază greacă, inserate ca atare în textul latin. Mesenii exaltă subtilitatea lui Trimalchio, exclamînd pe greceşte „sophos" adică „excepțional" sau „înțelept" (Petroniu, 40). Abundă și cuvintele triviale ca *lupatria* („tîrfă", dar literal „lupoaică"), *matus* „idiot" și altele mai șocante încă. Libertul Hermeros se adresează iritat lui Giton cu *caepa cirrata* „ceapă de zulufi", făcînd aluzie la buclele băiatului (Petroniu, 58). Apar în frazele lor sufixe populare *(— ix, ax)*, diminutive caracteristice vorbirii curente, termeni probabil creați de Petroniu însuși, forme lexicale mai vechi, dar și construcții recente ale superlativului, în genul lui *ualde succossi (sunt)* „sînt zdravăn de bogați" tradus mai liber „s-au pricopsit zdravăn mai toți" (Petroniu, 38).

Erorile lor erau cele săvîrșite de oamenii fără cultură ai timpului sau care puteau fi comise de ei. Noile tendințe manifestate în limba vorbită, instrucția rudimentară și originea orientală a liberților favorizau aceste greșeli.[49] Profesorul Eugen Dobroiu a demonstrat cu sagacitate că libertul Hermeros geminează uneori pe *s* din sufixul *-oso-*, ca în *succossi*, mai sus citat, deoarece el pronunța afectat adjectivul de caracterizare laudativă și prelungea durata acestei consoane, redată grafic prin dublarea ei. De asemenea în exprimarea lui Trimalchio recurența unor diftongi ca *uo*, *ue*, *ui*, a unor consoane nazale și a unor vocale ca *i* ar sugera pronunția defectuoasă a bătrînului libert, rămas fără dinți și dotat cu un glas pițigăiat. Prin urmare, Petroniu,

preocupat de caracterizarea plurivalentă a personajelor sale, se interesa de pronunție și de grafie. [50]

În versurile sale, Petroniu utilizează o metrică variată, suplă (preferă totuși hexametrul dactilic și distihul elegiac), ilustrînd un experiment poetic modest dar adesea interesant.

Scriitura lui Petroniu se constituie așadar în perspectiva unei funcționalități deliberate. Cunoscînd temeinic latina vulgară a epocii, Petroniu a extins viziunea sa de frescă în diferite sfere lingvistice. A prevalat în structura limbajului personajelor sale funcția stilistică a materialului lingvistic, utilizarea lui ca mijloc de caracterizare a unui anumit mediu social și a unor indivizi, cît și ca factor important în declanșarea rîsului.

Structura în bună măsură barocă a *Satyriconului* evidențiază deci conjugarea extraordinară (ne referim la ambele sensuri principale conferite epitetului) a invenției romanești fertile, efervescente și a unei problematici acute, chiar dacă dezbătută mai ales implicit prin organizarea ca frescă a viziunii scriitorului. Petroniu a mutat în sfera comicului procedeele și formula romanului, subordonînd vastul său registru stilistic unei infrastructuri etice, care prescria căutarea unui stil de viață fundat pe trăirea frenetică a complexei realități imanente. A ieșit de aci nu numai cel mai bun, cel mai viu, cel mai captivant roman al antichității, ci unul dintre cele mai valoroase produse relevate de întreaga istorie a genului. Sugestivitatea excepțională, simplitatea și directețea, verva comică uluitoare, asigură *Satyriconului* o modernitate perenă.

## NOTE

[1] Această apă provenea din topirea zăpezii. Apa astfel obținută se filtra și se răcea din nou în zăpadă. Această băutură constituia un rafinament insolit, căci romanii preferau băuturile călduțe.

[2] Pentru această ipoteză și pentru toate polemicile privind data *Satyriconului* cf. Eugen CIZEK, *Autour de la date du Satyricon*, în *Studii Clasice* VII, 1965, pp. 199—207, dar și J. P. SULLIVAN, în

studiu introductiv la *Petronius, The Satyricon*, Baltimore, 1965, pp. 7—10.

[3] Tacit, *Hist.*, 1,6 amintește un *Petronius Turpilianus*, fost consul și prieten al lui Nero. Probus, *Viața lui Persius*, 5, menționează printre prietenii filozofului Cornutus un *Petronius Aristocrates Magnes*, iar o scolie la Juvenal, *Sat.* 6 citează un P. Petronius ; cf. și Emile THOMAS, *Pétrone*, ed. a 3-a, Paris 1912, p. 9 n. 1.

[4] Cf. K. F. L. ROSE, *The author of the Satyricon*, în Latomus XX, 1961, pp. 821—825 și *The date of the Satyricon*, în *Classical Quarterly*, XII, 1962, pp. 166—168. Deci Petroniu lui Tacit ar fi scris *Satyriconul*. Tacit menționa o scriere satirică compusă în ultima perioadă a vieții de fostul consul, cu scopul de a biciui moravurile curții lui Nero. Nu credem că indicația lui Tacit s-ar referi la *Satyricon*, în pofida supozițiilor unor cercetători, care consideră că istoricul ar fi încurcat lucrurile, dar că efectiv Petroniu ar fi trimis *Satyriconul* împăratului Nero : cf. Concetto MARCHESI, *Storia della letteratura latina*, ed. a 8-a, Messina-Milano 1957, vol. II, p. 106.

[5] Citām pe lîngă *Satyricon* și *Satiricon*, titlul *satirarum liber* „carte de satire".

[6] N. Terzaghi consideră că titlul a putut fi imaginat, ori de Petroniu ori de un cititor inteligent al romanului, care l-a făurit pe baza unei ingenioase sinteze mentale (CATAUDELLA, *Il romanzo classico*, p. 917).

[7] THOMAS, *op. cit.*, pp. 60—61.

[8] Și WEHRLI, *op. cit.*, p. 136 semnalează perechea îndrăgostiților în *Satyricon* și relațiile strînse dintre Petroniu și romanul grec.

[9] HEINZE, *op. cit.* ; R. HELM, *Der antike Roman*, Berlin 1948, p. 72 ; CATAUDELLA, *Il romanzo classico*, p. XXXVIII. Unii savanți germani, plini de neîncredere în resursele creatoare ale literaturii latine, se străduiesc să găsească un model grec pentru orice inovație de structură întîlnită la un scriitor latin. Iar atunci cînd nu găsesc modelul respectiv, îl inventează și presupun că el a existat în antichitate, dar — ce nenorocire ! — că s-a pierdut fără urme.

[10] Precursorul grec al genului este filozoful cinic Menipp (sec. III-II î.e.n.). El tratase într-o formă liberă, parodică, o serie de probleme morale și atacase cu umor anumite probleme literare. Dar creatorul satirei menippee latine, Varro (sec. I î.e.n.) se adresase în primul rînd modelului consacrat al satirei romane, gen care promova compoziția liberă, eterogenă, fundată pe amalgamarea unor elemente diverse, mai ales dramatice. Parodierea scriitorilor și genurilor descinde însă din Menipp : pentru folosirea parodiei în satira menippee cf. E. COURTNEY, *Parody and Litterary Allusion in Menippean Satire*, în *Philologus* XC, 1962, pp. 86—89, iar pentru problemele generale ale genului cf. Eugen CIZEK, prefață la *Seneca-Petroniu*, București 1967, pp. V—XVII.

[11] Cf. PEPE, *op. cit.*, p. 189. Otto WEINREICH, *Fabel, Aretalogie Novelle*, în *Sitzungsberichte Heidelb. Ak. Wissensch.* VII, 1930—31, pp. 53 și urm., ca și CATAUDELLA, *La novella greca*, pp. 146—147

observă pe baza analizei textului că *Matroana din Efes* prelucrează o milezianā latină, probabil una dintre cele traduse de Sisenna.

[12] Paul VEYNE, *Le je dans le Satiricon*, în *Revue des Études Latines*, XLII, 1964, pp. 319—324.

[13] Pentru mim cf. CALDERINI, *op. cit.*, pp. 168—169.

[14] Cf. Paul VEYNE, *La Sibylle dans la bouteille*, în *Latomus*, LXX, 1964, pp. 718—721.

[15] MARCHESI, *op. cit.*, p. 114, n. 1.

[16] Cf. Pierre GRIMAL, *La civilisation romaine*, ed. a 4-a, Paris 1965, p. 192.

[17] GRIMAL, *Romans grecs et latins*, p. XXI.

[18] Cf. şi Erich AUERBACH, *Mimesis, reprezentarea realităţii în literatura occidentală*, trad. rom. de I. Negoiţescu, Bucureşti 1967, pp. 36—37.

[19] Paul VEYNE, *Vie de Trimalcion*, Annales. Economies. Sociétés, Civilisations, XVI, 1961, pp. 224 şi urm.

[20] Cf. şi THOMAS, *op. cit.*, p. 46. De aceea şi din alte motive este justă opinia că *Satyriconul* nu reprezintă un simptom de societate coruptă, ci analiza morţii romanităţii vechi, clasice : cf. W. ARROWSMITH, *Luxury and Death in the Satyricon*, în *Arion*, V, 1966, pp. 304—331.

[21] Cf. THOMAS, *op. cit.*, p. 56.

[22] Cf. CIZEK, *Autour de la date du Satyricon*, p. 200.

[23] Cf. Robert CAHEN, *Le Satiricon et ses origines*, Paris 1925, pp. 47 şi urm. ; CÈBE, *op. cit.*, p. 320.

[24] CATAUDELLA, *Il romanzo classico*, pp. 915—916 (TERZAGHI.)

[25] C. RAITH, *Petronius ein Epikureer*, Nürnberg 1963.

[26] Începînd cu E. KLEBS, *Zur Komposition von Petronius Satirae*, în *Philologus*, XLVII, 1899, p. 123 ; CAHEN, *op. cit.*, pp. 23—40.

[27] Cf. de pildă PEPE, *op. cit.*, p. 183 „Nu se găsesc la Petroniu... acele elemente străine, de origine sofistică şi retorică, care îmbibă chiar şi cele mai bune nuvele apuleiene, pentru că interesul care-l conduce pe Petroniu este totdeauna concentrat asupra esenţei faptului şi nu deviază spre detalii ornamentale..."

[28] MARCHESI, *op. cit.*, p. 109.

[29] Ἀσκύλτος = „neobositul" ; Γείτων = „vecinul", dar de fapt „amantul" ; Εὔμολπος = „melodiosul" ; Ἐγκόλπιος = „cel ţinut la sîn", „drăguţul".

[30] MARCHESI, *op. cit.*, p. 111 observă : *la donna del romanzo petroniano apparisce quasi sempre avvolta nell'atmosfera grassa, calda e snervante del concubito e dell'orgia. È la femmina che stanca il maschio col peso della sua voglia insaziata.*

[31] THOMAS, *op. cit.*, p. 35.

[32] De altfel se ştie că Maecenas avusese mulţi sclavi, dar Trimalchio nu putuse să se numere printre ei.

[33] Petroniu nu uită aproape niciodată portretul fizic. Tînăra matroană desfrînată numită Circe este migălos reprezentată. Poartă păr ondulat natural şi ochi albaştri, nasul şi gura mică, chip mai frumos

ca un Praxitele (Petroniu, 126). S-ar spune că se dă o replică parodică portretelor eroinelor romanului grec.

[34] Cf. Eugen CIZEK, *Detașarea ironică, procedeu compozițional în Satyriconul lui Petroniu*, în *Studii clasice*, VIII, 1966, pp. 171—181.

[35] Cf. și Augusto ROSTAGNI, *Storia della letteratura latina*, ed. a 3-a, revăzută de Italo Lana, Torino, 1964, vol. II, p. 589.

[36] Cum remarcă Paul VEYNE în *Caue Canem*, în *Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'Ecole française de Rome*, 1963, pp. 62—66, Trimalchio atestă o reală pasiune pentru ceea ce francezii numesc *le trompe-l'oeil*. În felurile de mîncare abundă găinile și ouăle false etc., care simbolizează o realitate și care sînt atît de bine executate, încît înșală la prima vedere.

[37] Între alții CÈBE, *op. cit.*, p. 273 semnalează prezența formulei consacrate a jurămîntului *ex tui animi sententia*, tradus liber de noi „declar pe cuvîntul meu de onoare" și a altor elemente similare.

[38] Subscriem deci tezei celor care consideră tot pasajul drept o mostră de șarjă comică feroce : cf. CAHEN, *op. cit.*, p. 51 ; COURTNEY, *op. cit.*, p. 98 semnalează aci reminiscențe din Properțiu, crud parodiate ; cf. și CÈBE, *op. cit.*, p. 265. Credem prin urmare că HEINZE, *op. cit.*, pp. 513—514 a avut numai în parte dreptate, cînd a opinat pentru valențele sofistice, moștenite din romanul grec, ale monologurilor petroniene. Monologul apare în *Satyricon* ca un procedeu preluat din romanele grecești, însă fără o autentică valoare retorică, datorită tonului persiflant.

[39] Pentru distincțiile dintre tipurile de parodie, cf. CÈBE, *op. cit.*, p. 11.

[40] Cf. CAHEN, *op. cit.*, pp. 41—44 ; COLLIGNON, *op. cit.*, pp. 124 ; 126—128 ; THOMAS, *op. cit.*, p. 71 ; CÈBE, *op. cit.*, pp. 313-319.

[41] Cf. și A. COLLIGNON, *Étude sur Pétrone*, Paris 1892, pp. 141, 177, 207. Parodierea lui Lucan a fost demonstrată definitiv — și pe baza analizei migăloase a textelor — încă de Mössler în secolul precedent.

[42] Referindu-se la acest „hibrid" CÈBE, *op. cit.* p. 11 scrie : *il advient que les deux espèces fusionnent. De leur union sort une variété hybride qui, sans attaquer l'original travesti, n'est pas exempte de vues aggressives : l'ironie s'exerce à l'encontre d'un personnage que l'on décrit ou que l'on fait parler. La phraséologie adoptée, ne s'accordant pas avec le caractère ou la condition de ce personnage, éclaire et accuse ses travers (morgue déplacée, par exemple).*

[43] CAHEN, *op. cit.*, p. 46 ; CÈBE, *op. cit.*, pp. 319—320.

[44] CÈBE, *op. cit.*, pp. 280—282.

[45] Citeodată umorul acestor calambururi pare macabru. Encolpius zărește un leș plutind pe mare și exclamă : *en homo quemadmodum natat* (Petroniu, 115). Aci *natat* poate fi interpretat atît ca „plutește" (în voia mării), dar și ca „merge în voia valurilor vieții". De aceea am tradus fraza : „uite cum plutește omul și se duce la vale".

[46] Edgar PAPU, *Evoluția și formele genului liric*, București 1968, pp. 150—152 consideră judicios că ironia antică era totdeauna ulterior elucidată, utilizîndu-se chiar și inadecvarea sintactică. La antici, de cele mai multe ori sensul se releva consecutiv, deci în afara expresiei simulate. „Astfel, după ce, într-o primă parte a tiradei satirice, o persoană era lăudată, urma, într-o gradație savant calculată, tranziția către partea ultimă a acelei tirade, unde se preciza tocmai contrariul celor spuse mai înainte" (*ibidem*, pp. 150—151).

[47] De către Gilbert-Charles PICARD, *Auguste et Néron, le secret de l'Empire*, Paris 1962, p. 197. Comparația cu Joyce se poate extinde, după opinia noastră, asupra întregii structuri baroce a *Satyriconului*, ca și asupra valențelor ei primordiale, pendinte de meditația implicită, care se referă la condiția umană.

[48] Pentru limbaj ca mijloc de caracterizare cf. și P. PERROCHAT, *Mentalité et expression populaire dans le Satyricon*, în *L'Information littéraire*, 1961, pp. 61—69. Filologul Lipsius l-a caracterizat pe Petroniu ca autor al impurității celei mai pure *(auctor purissimae impuritatis)*. De altfel am relevat că în capitolul 132 însuși Petroniu alude la puritatea limbajului.

[49] Ei pronunță *o* în loc de *au*, ca în *lota (uestimenta)* pentru *lauta* „spălate" (hainele, Petroniu, 30) ; Trimalchio și acoliții săi spun *caelus* „cer" și *uinus* „vin", în loc de *caelum* și *uinum*, deruta lor fiind pricinuită și de pierderea desinențelor sau de confuzia cazurilor și genurilor în limba vorbită. Se întîlnesc de asemenea dezacordul gramatical — subiect la plural cu predicat la singular — confuzia diatezelor verbului, pleonasme etc. Întocmai ca în sintaxa populară propozițiile interogativă indirectă și consecutivă asociate conjunctivului în limba literară, apar uneori construite cu indicativul.

[50] Cf. și Eugen DOBROIU, *Formele insolite din vorbirea personajelor lui Petroniu*, în *Studii Clasice* VIII, 1966, pp. 155—169. De asemenea, un alt cercetător a demonstrat ulterior că Petroniu uzita conștient forme incorecte pentru a obține efecte de contrast sau de mimetism : cf. A. DELL'ERA, *L'uso del diminutivo in Petronio*, în *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 1967, pp. 95—123.

# VII

# APULEIUS

**— Creaţia şi conţinutul M ă g a r u l u i d e a u r — Arhetipurile lui Apuleius — Bivalenţa structurală a M ă g a r u l u i d e a u r — Personaje şi situaţii — Organizarea compoziţiei şi a stilului — Petroniu şi Apuleius.**

AL DOILEA mare roman al antichităţii este scris tot în limba latină. El aparţine unuia din marii prozatori romani şi anume lui Lucius Apuleius.

Biografia sa se poate reconstitui pe un teren mult mai solid decît cel pe care se încearcă restituirea personalităţii lui Petroniu. Însăşi opera lui Apuleius oferă mărturii preţioase în această direcţie. Această operă, bogată şi variată, se situează în plin apogeu politic şi administrativ al Imperiului roman, adică în mijlocul secolului al doilea al erei noastre. Literatura latină trecea printr-o eclipsă relativă, care contrasta cu stabilitatea înfloritoare ilustrată de atîtea alte sectoare ale vieţii societăţii romane. Apuleius este aproape singurul mare talent literar creator din acea vreme.

Deşi el însuşi se amuza să se considere african, Lucius Apuleius, născut probabil în jurul anului 125 e.n., aparţinea unei bogate familii de colonişti romani din oraşul Madaura situat într-adevăr în provincia Numidia, din Africa de Nord romană. Familia sa provenea din acea categorie socială preponderentă în oraşele provinciale, categorie care constituia reazemul regimului imperial ; această elită municipală era extrem de sensibilă la tendinţele social-istorice majore şi la exigenţele ideologice ale momentului. Zona greacă a Imperiului, familiară romancierului, ilustra nu numai expansiunea gîndirii şi artei sofiştilor ci şi difuziunea masivă a cultelor orientale şi revirimentul manifest al filozofiei platoniciene. În plină stabilitate istorică, însă pre-

vestitoare de crize profunde, secolul al II-lea e.n. comportă în numeroase sectoare intelectuale investigarea intensă a aparenţelor, relaţionabilă difuzării cultelor orientale şi redresării platonismului. Numai că platonismul secolului al II-lea e.n. se afla departe de puritatea doctrinei fondatorului. Filozofia platoniciană se grefa pe fondul idealist tradiţional valenţelor mistice ale veacului, doctrinelor religioase soteriologice, inclusiv cele tributare cultelor orientale, mai ales egiptene. Pornind de la modelul demonului socratic, dar alterîndu-i semnificaţiile, platonicienii acestui secol receptează demonologiile şi chiar magia vremii.

În acest context ideologic, tînărul Apuleius se formează ca avocat şi filozof în Cartagina romană a epocii, la Atena şi poate chiar la Roma. Stăpînit de o inepuizabilă sete de cunoaştere, el călătoreşte mult în tot Orientul şi astfel cheltuieşte averea părinţilor săi. La Oea, azi Tripoli, vizitează un prieten, Pontianus, şi se căsătoreşte cu mama acestuia numită Pudentilla, femeie de patruzeci de ani. Apuleius avea pe atunci numai treizeci de ani. Rudele lui Pontianus i-au intentat însă curînd un proces, acuzîndu-l de magie. De aci a ieşit una din principalele lucrări ale lui Apuleius, intitulată *Apologia*, în care el îşi organizează apărarea. Majoritatea cercetătorilor consideră că Apuleius a fost absolvit de acuzaţie, dar s-a emis şi ipoteza unui rezultat indecis, care ar fi îngăduit oricînd reluarea procesului.[1] Oricum, Apuleius se întoarce la Cartagina, unde moare în jurul anului 170 e.n., în plină glorie de avocat şi retor mult preţuit.

În concertul operelor numeroase ale lui Apuleius — mai ales mici tratate de filozofie platoniciană şi discursuri — *Măgarul de aur* deţine, desigur, locul principal, ca cea mai complexă mărturie a gîndirii şi artei scriitorului. Romanul este în orice caz ulterior *Apologiei*, unde nu este citat în nici un fel şi datează, probabil, din ultima perioadă a vieţii lui Apuleius. Este posibil ca el să fi fost redactat într-o perioadă mai lungă, eventual chiar de două ori.[2] Romanul reprezintă efectiv concluzia activităţii literare şi filozofice a lui Apuleius.[3]

Titlul autentic pare să fi sunat *Metamorphoseon libri XI*, adică *Cele unsprezece cărți de Metamorfoze*, dar ulterior el a fost schimbat în *Asinus aureus (Măgarul de aur)*, titlu sub care a circulat și în evul mediu. Cum tocmai acesta este și titlul tălmăcirii românești a romanului, îl vom prefera și noi în paginile următoare.[4] Filologii au stăruit adesea asupra semnificației titlului. În special valoarea epitetului a fost discutată, căci substantivul pare clar, dat fiind transformarea protagonistului în asin. Dar de ce de aur? S-a considerat că astfel erau subliniate calitățile excepționale ale măgarului Lucius, cu totul deosebit de asinii obișnuiți.[5]

*Măgarul de aur* este redactat la persoana întîi. Naratorul Lucius începe de altfel prin a-și schița o autobiografie imaginară. În drum spre orașul thessalian Hypata se întîlnește cu doi drumeți; unul dintre ei, negustorul Aristomenes povestește fapte stranii, terifiante, săvîrșite de vrăjitoarele acestei cetăți, care-i omorîseră prietenul său, numit Socrates. Lucius ajunge la Hypata și poposește în casa lui Milo, care-l găzduiește bucuros, dar economisind atent mîncarea oferită oaspetelui. În cursul unei plimbări prin cetate, Lucius este avertizat de Byrrhena, soră de lapte a mamei sale, că Pamfila, soția lui Milo, este o vrăjitoare lubrică și periculoasă. Arzînd de curiozitate de a cunoaște magia Pamfilei, tînărul Lucius devine amantul slujnicei Fotis a lui Milo. Apoi Lucius participă la o cină dată de Byrrhena unde se narează povestiri fantastice, macabre. Întors amețit de vin acasă, el ucide trei tîlhari care asaltau locuința lui Milo. A doua zi, în plină sărbătoare a rîsului, Lucius este judecat pentru omucidere. Pus să dezvelească leșurile, Lucius descoperă, în hohotele de rîs ale mulțimii, că erau numai trei burdufuri, pe care vinul îl determinase să le ia drept oameni. Există însă și o explicație magică, dată ulterior de Fotis. Burdufurile fuseseră vrăjite din greșeală și ajunseseră la poarta lui Milo în locul unui tînăr, dorit de Pamfila. Drept consolare, Fotis îl duce să asiste la una din metamorfozele stăpînei sale. Dornică să-și viziteze iubitul, Pamfila se unge cu o alifie și devine pasăre. Stăpînit de curiozitate, Lucius se unge și el, dar se schimbă în măgar.

Curînd, niște hoți îl iau din grajd împreună cu alte două animale și-l duc în vizuina lor. Măgarul Lucius asistă la discuțiile hoților, ascultă poveștile lor și apoi ale bătrînei care le gătea. Într-adevăr tîlharii răpiseră o fecioară, pe care bătrîna încerca s-o consoleze istorisind basmul lui Amor și Psyche. Basmul descrie tribulațiile unei fete de o frumusețe uluitoare. Geloasă pe strălucirea fetei, care se numea Psyche, zeița Venus își trimite fiul, perfidul Amor, s-o îndrăgostească de cel mai urît și nenorocit bărbat. Dar Amor o oprește pentru el și și-o face soție într-un palat minunat. Psyche este convinsă de surorile sale să-și omoare soțul, care nu-i arătase niciodată chipul. Este însă fascinată de frumusețea bărbatului ei tocmai cînd voia să-și ducă planul la îndeplinire, dar acesta se răzbună și o abandonează. Psyche începe să-l caute, se răzbună pe surorile care îi distruseseră căsnicia și caută să oolească mînia Venerei. În cele din urmă ea se predă zeiței care o supune la o serie de încercări. Deznădăjduit, Amor cere sprijinul lui Iupiter, care convoacă zeii, îi conferă nemurirea Psychei și o mărită cu Amor.

După reproducerea acestui lung basm, Lucius își reia firul tribulațiilor. Cum hoții voiau să-l omoare din pricina unei răni la picior, măgarul fuge împreună cu fecioara. Evadarea eșuează, dar măgarul și fata, tînăra Charite, sînt salvați de Tlepolemus, logodnicul ei, care se infiltrează în rîndurile tîlharilor, dîndu-se drept un fioros bandit. Măgarul ajunge la țară unde este cumplit chinuit, ca și în narația lui Pseudo-Lucian. Numai că micul sclav, care-l tortura cu cruzime, este mîncat de un urs și Lucius se alege cu o bătaie zdravănă. Diferă de asemenea și sfîrșitul tragic al cuplului Charite-Tlepolemus căci la Apuleius apare ca rezultat al uciderii perfide a tînărului de către un prieten al său, care o iubea pe frumoasa lui soție. Charite se răzbună abil și crud : scoate ochii ucigașului și se sinucide.

Ca și în romanul lui Pseudo-Lucian, sclavii fug de pe moșia cuplului tragic dispărut și, după multe peripeții, îl vînd pe Lucius preotului vagabond Filebus. Peripețiile sînt în continuare similare celor din Pseudo-Lucian. Dar bănuiala de rabie nu dispare în chip miraculos. Măgarul dove-

deşte stăpînilor că nu este turbat consumînd o mare cantitate de apă. De asemenea, măgarul cu minte de om, asistă în cursul peregrinărilor la multe întîmplări revelatoare, unde este cel mult parțial implicat. Lista stăpînilor se lungeşte, căci el ajunge şi în posesia soldatului roman, zdravăn bătut de grădinar. Stăpînul celor doi frați sclavi se numeşte Thiasus şi, după descoperirea obiceiurilor stranii ale măgarului, îl duce la Corint şi nu la Tesalonic.

Deznodămîntul este total diferit de cel adoptat de Pseudo-Lucian şi chiar de Lucius din Patrai. În timpul spectacolului, unde trebuie să se unească în public cu o femeie condamnată la moarte (povestea ei este minuțios relatată) măgarul fuge îngrozit. În somn îi apare Isis, care-i promite că-l va elibera a doua zi de condiția sa înrobitoare. Zeița îi recomandă să se alăture procesiunii consacrate ei. În schimb îi solicită fervoare şi lealitate. Într-adevăr, în plină desfăşurare a sărbătorii isiace de la 5 martie[6], măgarul se apropie de marele preot, avertizat şi el în vis de zeiță cu privire la sosirea lui Lucius. Marele preot îi întinde o coroană de trandafiri pe care asinul o mănîncă şi redevine om. Lucius rămîne la Corint, unde e vizitat de prieteni şi rude, se stabileşte lîngă templu şi ulterior se inițiază în misterele isiace, numai parțial descrise de el: „poate tu, cititor curios, mă vei întreba, cu oarecare îngrijorare, ce s-a spus, ce s-a făcut după aceea. Aş spune, dacă mi-ar fi permis s-o spun, ai afla dacă ți-ar fi îngăduit să asculți. Dar ar fi o crimă deopotrivă de mare şi pentru urechile şi pentru limba care s-ar face vinovate de o indiscreție şi de o curiozitate atît de sacrilege. Totuşi, văzîndu-te chinuit poate de o pioasă dorință, nu te voi lăsa într-o prea lungă aşteptare. Ascultă deci şi crede, căci tot ce voi spune e adevărat. M-am apropiat de hotarele morții, am călcat pragul Proserpinei şi de acolo m-am întors, trecînd prin toate elementele. În mijlocul nopții, am văzut soarele strălucind cu o lumină orbitoare, m-am apropiat de zeii Infernului şi de zeii Cerului, i-am văzut la față şi i-am adorat de aproape. Iată, ți-am spus lucruri pe care, deşi le-ai auzit, eşti totuşi osîndit să nu le înțelegi"... (Apuleius 11,23).

Renăscut la o nouă existență, Lucius pleacă întîi spre casă și apoi la Roma. Sfătuit de zeiță, tînărul prozelit se inițiază succesiv în misterele zeului egiptean Osiris și apoi din nou în misterele lui Isis. La cererea lui Osiris se face avocat și totodată preot al Isidei : „Din acest moment, cu capul ras, începui să-mi îndeplinesc serviciul în această veche corporație, înființată pe vremea lui Sulla, și fără să-mi acopăr sau să-mi ascund goliciunea testei, mă expuneam tuturor privirilor cu un fel de bucurie" (*gaudens obibam*, Apuleius, 11,30).

În acest chip se încheie unul dintre cele mai ample romane ale antichității.

*

În structura compozită a acestei lungi narații de tribulații fantastice, presărate de numeroase povestiri episodice inserate în povestirea-cadru, filologii au identificat stratificarea diferitelor arhetipuri. Discuțiile dintre savanți asupra surselor, valorii, structurii și semnificației romanului se desfășoară încă la cea mai înaltă temperatură polemică.

De fapt însuși Apuleius atrage atenția asupra anumitor modele, chiar în primele fraze ale romanului : „voi încerca să vă povestesc aici, adunate la un loc, felurite istorii în genul milezian și să încînt urechile voastre binevoitoare cu un murmur plăcut. Dacă nu vă plictisește să vă aruncați ochii pe acest papirus care poartă pecetea agerimii unui condei făcut dintr-o trestie de pe malul Nilului, veți vedea cu uimire făpturi omenești schimbîndu-și figura și forma și apoi, printr-o metamorfoză inversă, revenind la starea lor de mai înainte" (Apuleius, 1,1). Declarația apare ca programatică, deoarece definește modelele, așa cum am arătat, și o parte din componentele structurii *Măgarului de aur*.

Apuleius elucidează vocația romanescă a operei sale, întrucît se referă la dorința comună tuturor romancierilor antici de a-și desfăta cititorul printr-o poveste adecvată. De asemenea, prin aluzia la condeiele spirituale, picante ale egiptenilor, el evidențiază și preocupările sale de umorist. În același timp, reliefează că metamorfoza constituie esența ro-

manului. Apuleius se referă mai puțin la vocația inițiatică a narației acestor metamorfoze, însă totuși subliniază că cititorul le va cunoaște și se va uimi. (Într-adevăr exegeții lui Apuleius au reliefat și alte metamorfoze, pe lîngă cele ale lui Lucius, ca cele săvîrșite de vrăjitoarea Meroe și narate de Socrates lui Aristomenes, cele ale Pamfilei, cele de lîngă leșul păzit de Telifron, cele ale animării burdufurilor etc.) Totodată Apuleius pune astfel în lumină principalul său model, *Metamorfozele* lui Lucius din Patrai. Pe de altă parte, chiar în prima frază el afirmă înrudirea cu nuvelistica milezianâ și descrie modul în care înțelege să utilizeze arhetipul. Îi împrumută stilul, coloratura generală, căci intriga sa va evolua „în genul milezian" *(sermone isto Milesio)*, gen prezent mai ales în fabulația diferitelor povestiri *(uarias fabulas)*. Totodată, relevă că asamblează aceste povestiri de factură milezianâ pe o structură-cadru consacrată relatării metamorfozelor. Mai jos, mărturisește și originea hellenică a izvoarelor sale prioritare „Încep o poveste de origine grecească [7] : fii atent, cititorule, că îți va plăcea." (Apuleius, 1,1).

Într-adevăr, aproape toți cercetătorii sînt de acord în a recunoaște în romanul lui Apuleius arhetipul făurit de Lucius din Patrai [8]. Cum însă romanul așa-zisului Lucius din Patrai nu s-a păstrat, nu se pot enunța decît supoziții discutabile cu privire la modificările introduse de Apuleius în țesătura anecdotică. Știm însă cu certitudine din informațiile lui Fotios că substratul mistic, clar manifestat în cartea a unsprezecea, nu funcționa nici la Lucius din Patrai și nici la Pseudo-Lucian, că el era inserat de Apuleius. Romancierul latin a adăugat deci tramei grecești sensul simbolic și un final nou. Inovațiile trebuie să fi fost însă mult mai numeroase. Confruntarea cu Pseudo-Lucian poate să prilejuiască unele ipoteze prețioase în acest sens. În primul rînd numele personajelor secundare diferă. Schimbarea numelor trebuie să fi fost operată total sau parțial de ambii descendenți ai lui Lucius din Patrai, căci nu este de crezut că Apuleius a conservat toate numele modelului inițial, după modificările aduse de Pseudo-Lucian. De asemenea, dacă Pseudo-Lucian a rezumat narația lui Lucius din Patrai,

Apuleius trebuie s-o fi amplificat substanțial.[9] Din aventurile personajului Lucius, relatate pînă în capitolul 24 al cărții a treia apuleiene, cînd se produce mutația în asin, știm că Pseudo-Lucian nu evocă decît extrem de puține elemente ca sosirea în casa lui Hipparchos-Milo, o scurtă întîlnire cu o femeie care-l informează pe protagonist că soția gazdei lui este vrăjitoare, tratativele cu Palestra-Fotis[10]. Este posibil ca unele din aceste peripeții să fi existat la Lucius din Patrai, dar altele ca povestea tribulațiilor lui Socrates și Aristomenes (Apuleius, 1,2—20) sau cea a aventurilor survenite cu ocazia sărbătorii zeului rîsului (Apuleius, 2,31—32 și 3,1—18) sînt, probabil, introduse în trama fundamentală de Apuleius. Prima pare foarte apuleiană, datorită substanței fantastice, și este de asemenea programatică, cum vom sublinia mai jos, iar cealaltă vibrează de un umor savuros, străin structurii preferate de Lucius din Patrai. Problema se pune însă pentru toate numeroasele narații adiacente fabulei-cadru. Bruno Lavagnini opinează că motivul omului-măgar nu se preta în chip firesc acestor îmbogățiri cu noi narații și că ele ar fi fost inserate de Apuleius, care le-ar fi făurit chiar el sau le-ar fi preluat din alte surse.[11] Așa cum am mai arătat, un răspuns categoric nu se poate da în această privință, dar este posibil ca unele din narațiile secundare din *Măgarul de aur* să fi figurat și în *Metamorfozele* lui Lucius din Patrai, căci procedeul încadrării nuvelelor era mult mai vechi. Repetăm însă că o povestire atît de amplă ca cea despre Amor și Psyche nu putea ființa în romanul model.

Fără îndoială că povestea aventurilor măgarului-om era, cum am mai opinat, vivace, invita la umor și implica în chip necesar filonul surîsului, în pofida intențiilor foarte serioase ale primului său autor. Totuși comentariile și chiar modelările umoristice ale narației nu au fost descoperite de Apuleius la Lucius din Patrai. Unele elemente umoristice ca cele prezente în mai sus menționata poveste a lui Socrates și Aristomenes reprezintă creația originală a lui Apuleius, altele au fost preluate, după opinia noastră, din Pseudo-Lucian.

Căci dacă socotim incontestabilă cunoașterea directă a textului lui Lucius din Patrai de către Apuleius, am relevat mai sus că scriitorul din Madaura trebuie să-l fi citit și utilizat și pe autorul micului roman umoristic *Lucius sau măgarul*. Substanța sau măcar sensul burlesc al unor episoade comune pledează în această direcție. În raport cu arhetipul funcționează deci modificări aduse numai de Apuleius, altele comune (Apuleius—Pseudo-Lucian), ca și mutații particulare autorului romanului umoristic. Din a doua categorie fac parte, cel puțin prin unele implicații tragi-comice dacă nu prin evenimentele respective, relatarea chinurilor îndurate de măgarul-om la țară, în casa sclavilor Charitei (Pseudo-Lucian, 30—33 și Apuleius, 7,16—28) sau eșecul încercărilor asinului furat de tîlhari de a striga „O, Caesar" (Pseudo-Lucian, 16 și Apuleius, 3,29) : observația amuzantă că numai „O" a putut fi rostit de Lucius, căci „Caesar" i-a rămas în gîtlejul acum inadecvat graiului uman, după părerea noastră a fost inițial enunțată de autorul romanului *Lucius sau măgarul*. Din același izvor proveneau, probabil, conversațiile grotești din casa lui Filebus după cumpărarea măgarului (Apuleius, 8,26 față de Pseudo-Lucian, 36) și cu siguranță episodul arestării grădinarului de către soldați din cauza curiozității excesive a asinului Lucius, care și-a scos capul pe fereastră (Apuleius, 9,24 față de Pseudo-Lucian, 45). Sînt concludente structura acuzat burlescă a episodului, identitatea detaliilor narației și mai ales aluzia comună la un proverb despre un măgar ce scoate capul. Din a treia categorie ar putea face eventual parte savuroasa descriere a „luptei" erotice dintre Palestra-Fotis și Lucius, mai amplu și mai burlesc construită în narația lui Pseudo-Lucian decît în relatarea lui Apuleius, unde deține o pondere mult mai redusă. Semnificativ este și numele dat de Pseudo-Lucian personajului feminin întrucît el alude la o „palestră" erotică. [12] Am menționat mai sus simplificarea excesivă a episodului falsei turbări a măgarului și opinăm că și interpretarea banală dată de Pseudo-Lucian sfîrșitului cuplului Charite — Tlepolemus ilustrează o transformare a anecdoticei lui Lucius din Patrai. Fără îndoială, Apuleius a putut să se adreseze și altor romane grecești. Ettore Paratore a în-

tocmit cîndva un inventar migălos al tuturor valențelor românești detectabile în *Măgarul de aur,* în care menționează voluptatea, aventura, soarta, procesele, sinuciderea, tîlhăria, surprizele, torturile suferite de personaje, vivacitatea sofistică a dialogului, răzbunarea asupra hoților, etc. [13]

Desigur insistența lui Apuleius asupra filiațiilor cu nuvelistica milezianâ nu trebuie ignorată. Pe lîngă Pseudo-Lucian, *fabulae Milesiae* ofereau un exemplu clar de umor nonconformist, incisiv și multe din accentele satirice ale *Măgarului de aur,* ca și desenul viguros al relațiilor cotidiene sau observația realistă traduc influența povestirilor din descendența lui Aristide. Prezența valențelor mileziene se manifestă, de altfel, mai complex. Elementul nuvelistic este din belșug reprezentat în *Măgarul de aur :* Quintino Cataudella înregistrează cel puțin optsprezece *novelle* inserate în cadrul narației principale, dintre care unele sînt la rîndul lor încorporate într-altă nuvelă mai mare, cum este cea a aventurilor erotice ale nevestei morarului (Apuleius, 9,16—30). [14] Este vorba de povestea trioului Filesiterus—Barbarus—Areta (Apuleius, 9,17—21) și de istoria călcătorului de postav *(idem,* 9,24—25). Este însă adevărat că numai unele dintre aceste nuvele sînt integral mileziene, ca de pildă ultimile două citate, evident fidele tiparelor făurite de Aristide și de Sisenna și desigur absente în *Metamorfozele* lui Lucius din Patrai. Foarte milezianâ este nuvela fierarului înșelat de nevastă, nuvelă aflată de omul-măgar într-un tîrg. Subiectul este edificator. Un fierar intră în casă pe neașteptate, cu scopul de a vinde un butoi, în care însă nevasta sa și-a ascuns amantul. Femeia nu-și pierde cumpătul și declară soțului că are și ea un cumpărător, mai avantajos, care s-a vîrît în butoi pentru a-l cerceta. Între timp falsul cumpărător iese din butoi și cere soțului să-l repare. Apoi în timp ce bietul fierar, intrat la rîndul său în butoi, meșterea conștiincios, cei doi amanți îi dădeau indicații din exterior și se iubeau în voie (Apuleius, 9,5—7). Substratul fantastic și evoluția tragică se deslușesc în alte nuvele și indică modificarea povestirii originare de către Apuleius într-o direcție preferată adesea de el, așa cum se întîmplă chiar cu nuvela morarului, al cărui dez-

nodământ este tragic și conține elemente supranaturale. Anumite povestiri pot avea o sursă total diferită și anume nuvela tragică ; sfîrșitul tragic al cuplului Charite—Tlepolemus implică un asemenea arhetip, deși este, poate, preluată direct din Lucius din Patrai, care la rîndul său o datorează unei culegeri de povestiri sentimentale și tragice. Tot nuvele tragice pot fi considerate cea cu mama vitregă îndrăgostită de fiu și cea cu soția ce-și otrăvește bărbatul (Apuleius, 10,2– 12 și 23—28). Dar așa cum vom releva mai jos, încadrarea unui număr atît de mare de nuvele nu anihilează dinamismul și pregnanța narației-cadru, care nu se transformă în pretext de grupare a unor asemenea nuvele, ci se menține prin ritmul și substanța sa intrinsecă. [15]

În același timp se pot discerne în structura *Măgarului de aur* motive și tipare provenite din alte zone de influență. Astfel în configurația poveștii lui Amor și lui Psyche s-au deslușit cu sagacitate reziduuri de basm popular. [16] Povestea începe de altfel pe registrul basmului „Au fost odată, într-o țară, un rege și o regină care aveau trei fete" (Apuleius, 4,28). S-a subliniat că Psyche traversează tribulații complicate, întocmai ca eroii basmelor populare. Palatele fermecate, monștrii cu multe fețe, animarea naturii abundă în toate basmele. Într-adevăr analogia cu Harap-Alb se impune cu ușurință. Ca și Harap-Alb, Psyche îndeplinește munci dificile înainte de a triumfa. [17] Incontestabil, nucleul povestirii îl alcătuiește un basm popular grec de o frumusețe uluitoare. Basmul pare a fi fost făurit tot în Ionia microasiatică, țara atîtor mari creații literare hellenice, așa cum atestă unele aluzii la un foarte vechi oracol din Milet al lui Apollo, zeu imaginat ca „grec și ionian". [18] Dar Apuleius transcende litera basmului pentru a-i conferi valențe alegorice tulburătoare, pe care le vom analiza mai jos. Nu credem că aceste valențe existau în nucleul primitiv al basmului [19] și nu considerăm că povestirea trebuie să fi trecut obligatoriu printr-un filtru milezian ; elementele parodice și satirice au putut fi introduse de însuși Apuleius pe urmele unor precedente adesea întîlnite în basmele populare din toate timpurile și țările.

Recent s-a demonstrat că Apuleius a utilizat, în anumite pasaje, povești și cîntece din țara sa de origine, Africa de Nord. [20] Repertoriul arhetipurilor este de altfel mult mai amplu. Implicațiile satirice ale textului și ale subtextului amintesc de Iuvenal [21] și, firește, de Petroniu. Dar inserînd realitățile romane ale timpului în substanța fabulației, Apuleius demonstrează clar originalitatea sa.

Ca și creatorul *Satyriconului*, Apuleius a combinat liber, profund original, motivele precursorilor săi, autori de romane ale metamorfozelor sau de nuvele pasionante. El a îmbogățit considerabil trama metamorfozelor, a conferit, utilizînd mijloacele unei coerențe fundamentale fascinante, experienței sale literare sensul unei stranii alegorii mistice, unei creații alegorice și misterice, cum spune Luigi Pepe [22], creație care pune în mod tulburător problema condiției umane. Cum însă descrierea realității fenomenale nu pălește în fața intervenției simbolismului misterio-filozofic, *Măgarul de aur* se constituie sub semnul unei organice bivalențe structurale.

*

Dezvoltat în climatul idealismului platonician și isiac, Apuleius nu-și reduce infrastructura filozofică a romanului la viziunea interioară a realității fenomenale pluriforme, precum materialistul Petroniu. Totodată opțiunea mistică nu-l împiedică să colinde într-o imagistică pitorească realitatea socială și morală a timpului, unde eroul său autobiografic își caută stilul de existență, dobîndit prin revelația finală.

*Măgarul de aur* se relevă ca roman de aventuri — de aventuri cu sens mistico-filozofic — și nu ca roman frescă, dar peripețiile evoluează într-un context istorico-social, mult mai viu și mai autentic decît în romanele grecești. Fără a documenta atît de variat asupra moravurilor epocii ca *Satyriconul*, *Măgarul de aur* furnizează critic informații asupra raporturilor sociale și morale și chiar asupra economiei vremii, în limitele imagisticii organizate într-o manieră specifică. Se poate afirma că și Apuleius construiește un anu-

mit model de civilizație omolog celui al societății greco-romane din epoca sa.

Periplul dramatic al lui Lucius traversează Grecia pitorească a secolului II e.n., care vieţuia încă în vechiul cadru administrativ, dar sub dominație romană. Apuleius cunoștea temeinic Tesalia contemporană [23]. Oameni bogați și săraci, magistrați sau negustori opulenți, țărani săraci sau sclavi, tîlhari de profesie sau preoți rătăcitori, soldați romani sau sacerdoți orientali, populează itinerariile măgarului-om. Moravurile și relațiile sociale sînt însă cele ale întreg Imperiului. Accentele satirice nu sînt nicăieri rare și, așa cum remarca Enrico Cocchia, se înmulțesc în ultimile cărți ale romanului. [24] Noi am adăuga că ele se multiplică pentru că precipitarea către final a itinerarului parcurs de Lucius le reclamă. Dar asupra acestui aspect vom stărui în alte pagini ale capitolului de față.

Apuleius ilustrează chiar și unele aspecte ale comerțului vremii, căci face aluzie la negustorii care caută cel mai bun debușeu (Apuleius, 1,5), la edilii care încearcă spectaculos și inutil să combată inflația *(idem,* 1,25). Pe urmele multor altor scriitori latini, Apuleius consemnează într-o nuvelă tendința marilor proprietari de a acapara cu orice preț, inclusiv violența brutală, ogoarele vecinilor săraci (Apuleius, 9,35), condiția dură a unui grădinar sărac *(idem,* 9,31 — 32), vanitatea și abuzurile legionarilor romani *(idem,* 9,39) ; viața aspră a celor umili rezultă din aproape toate aventurile măgarului, dar uneori ea este reliefată direct, ca în pasajele citate și în altele. Lucius descrie înfiorat condiția sclavilor care lucrau în mori : „Mari zei ! Ce-mi văzură ochii ! Niște oameni piperniciți, a căror piele era în întregime împestrițată de vînătăile loviturilor de bice ; plină de răni, spinarea le era mai curînd umbrită decît acoperită cu o zdreanță peticită și sfîșiată ; unii n-aveau în față, pe ei, decît o fleandură de șorț, care să le ascundă sexul, într-un cuvînt, toți erau îmbrăcați în așa fel, încît prin aceste zdrențe li se vedea trupul. Erau însemnați cu litere în frunte, aveau părul pe jumătate ras și cătușe la picioare. Pe lîngă că erau desfigurați de o paloare cadaverică, fumul cuptoarelor și aburii fierbinți le roșeau pleoapele și aproape

le luaseră vederea. Şi, ca atleţii care se acoperă cu praf foarte fin înainte de luptă, aceşti sclavi erau albi din cap pînă-n picioare de o făină închisă şi murdară ca cenuşa" (Apuleius, 9,12). Condiţia tragică a sclavilor rezultă şi dintr-o nuvelă, care narează moartea înspăimîntătoare a unui sclav-vechil, care iubise o femeie liberă şi provocase sinuciderea nevestei sale. Stăpînul l-a pedepsit ungîndu-l cu miere şi legîndu-l de un smochin uscat, plin de furnici care l-au devorat lent pe sărmanul donjuan (Apuleius, 8,22). Măgarul-om vede sau ascultă relatările unor lovituri tîlhăreşti date de hoţii care-l capturaseră. De asemenea, el constată în cărţile a opta şi a noua venalitatea, destrăbălarea şi ipocrizia preoţilor vagabonzi ai zeiţei Atargatis, Filebus şi tovarăşii săi. Indignat de obscenitatea acestor impostori, măgarul încearcă în van să apeleze la reacţiile fireşti ale populaţiei, strigînd *Quirites* „cetăţeni" (Apuleius, 8,29). Enrico Cocchia considera că în acest mod Apuleius ar fi condamnat şi indiferenţa, indolenţa publicului roman faţă de asemenea spectacole.[25] Apuleius strecoară şi o săgeată satirică la adresa creştinismului. Morăriţa din cartea a noua, o fiinţă răutăcioasă, crudă, beţivă, destrăbălată, ignora zeii şi „pretindea că are cultul mincinos al unui zeu pe care-l numea singur şi unic" (Apuleius, 9,14). Pe un timbru mai senin, cu un umor mai indulgent, Apuleius consemnează o serie de pungăşii mărunte, eventual zădărnicite. Un fals ghicitor caldeu, Diofanes, pe cînd se ostenea să prevadă viitorul unui negustor bogat, care pleca pe mare, a fost abordat de un cunoscut ; acesta l-a întrebat cum de a ajuns la meseria respectivă. Diofanes uită de toate şi mărturiseşte că a sărăcit după un naufragiu, provocînd astfel plecarea grăbită a negustorului ce-şi ia înapoi banii şi rîsul celor din preajmă (Apuleius, 2,13—14).[26]

Apuleius incriminează uneori răutatea şi cruzimea omenească, descoperite de măgar la foştii săi semeni, indiferent de situaţia lor în societate, rapacitatea şi lubricitatea, care alterează în anumite cazuri şi viaţa de familie, ducînd la omucidere.

Desigur, el nu scrutează fenomenul social cu atenţia lui Petroniu şi nu-şi pune niciodată problema cauzalităţii so-

ciale sau a evoluției. Cel mult dacă încearcă motivația morală a unor obiceiuri reprobabile. Construcția întrucîtva diferită a romanului și gustul public format de contextul istoric modificat față de secolul I e.n. explică estomparea ilustrației și criticii sociale. La rîndul său, acest context, adică stabilitatea politico-socială relativă a secolului al II-lea e.n. facilitează construcția specifică, bivalentă a romanului.

Problema unei a doua semnificații cardinale a *Măgarului de aur* — diferită de nararea unor aventuri într-un anumit cadru social și moral — este de multă vreme dezbătută. Unii cercetători ca Charpentier, Windelband și Gustav Meyer au pledat odinioară pentru sensul mistico-simbolic al romanului, prezent în *Amor și Psyche* și destinat eventual combaterii doctrinei creștine și propagării misterelor orientale și păgîne. Alții, ca Goumy și unii cercetători mai recenți, au considerat implicațiile mistice drept simple ornamentații retorice.[27] Italianul Camillo Morelli opina că Apuleius n-ar fi avut inițial intenții alegorice și că ar fi înțeles posibilitatea de a le încorpora narației abia spre sfîrșitul romanului. Cam în același sens pleda și Reitzenstein.[28]

Desigur nu trebuie speculat fără limită pe tema religiozității lui Apuleius. Scriitorul nostru disprețuia personaje ca șarlatanul Diofanes și împreună cu el toate superstițiile mărunte, căci îmbrățișa numai o anumită opțiune religioasă mai elevată.[29] Romancierul a dorit de asemenea sincer să-și amuze cititorul și o declară limpede în preambulul citat mai sus, al romanului (amintim *lector intende : laetaberis).* El a optat însă pentru o *Weltanschauung* idealistă și mistică, în virtutea căreia și-a structurat construcția romanului său asupra condiției umane. Lucius însuși evidențiază această bivalență structurală și intențională a *Măgarului de aur,* la sfîrșitul povestirii aventurilor lui Socrates și Aristomenes, cînd recuză scepticismul unui alt drumeț : „Eu cred că nimic nu e imposibil, în lumea asta și că totul se întîmplă așa cum a hotărît destinul : fiindcă și mie și ție și tuturor oamenilor ni se întîmplă multe lucruri ciudate și aproape nefirești, pe care, dacă le-am povesti unui neștiutor, acela nu le-ar crede. În ce mă privește, fără șovăială,

eu îl cred pe prietenul tău şi-i mulţumesc foarte mult că ne-a distrat cu vesela şi plăcuta lui poveste şi că, în sfîrşit am scăpat de un drum lung şi anevoios fără oboseală şi fără plictiseală" (Apuleius, 1,20).

Deci, oricum poveştile despre incredibil amuză, delectează. Dar ele ar putea revela adevăruri tulburătoare, surprinzătoare, situate în afara suprafeţii fenomenale a lucrurilor căci *ego... nihil impossibile arbitror.* Aceste adevăruri transcend viaţa cotidiană, aşa cum Isis depăşeşte, se înalţă şi domină această viaţă cotidiană. Semnificaţia evidentă poate fi dublată de o alta mai profundă, mistică. În acest sens, aventurile lui Lucius din ziua sărbătorii Rîsului apar ca revelatoare. Eroarea comică a lui Lucius, pare să aibă cea mai naturală explicaţie în starea de ebrietate în care a ucis burdufuri în loc de oameni. Dar Fotis furnizează şi o altă motivaţie relatînd urzelile magice ale Pamfilei, de altfel eşuate. Această a doua explicaţie nu o exclude pe prima, ci i se suprapune în mod semnificativ, căci oricum numai un om beat putea lua drept fiinţă umană nişte burdufuri, fie ele chiar şi investite cu puteri magice. [30] Este clar că se deschid astfel căi de acces spre o iluzorie lume supranaturală, lume stăpînită de Isis.

Apuleius îmbrăţişase fervent cultul acestei zeiţe înainte de a edita romanul său. El rămăsese totuşi fidel platonismului, colorat de implicaţii neopitagoreice. Aşa, cum ulterior împăratul Iulian, va fi marele mitraic platonician al Romei, Apuleius s-a reliefat ca marele ei isiac platonician. Doctrina Academiei platoniciene oferea suport filozofic şi corelaţii funcţionale cu tradiţiile gîndirii greco-romane clasice.

Chiar imaginea metamorfozelor părea familiară unui platonician, deprins cu lanţul formelor, avatarurilor aceluiaşi model. În cartea a unsprezecea, Isis apare concepută ca o divinitate supremă multiplicată într-o multitudine de forme, „tipul uniform al zeilor şi zeiţelor", *deorum dearumque facies uniformis* (Apuleius, 21,5), stăpînă a naturii, începutul istoriei oamenilor şi divinităţilor, echivalată pe ample baze sincretistice cu Cybele, Minerva, Ceres, Iuno, Diana, Proserpina, Hecate. Transformările lui Lucius co-

respund doctrinelor pitagoreică și platoniciană, unde sufletul pentru a se purifica trebuie să treacă în corpul altor animale, ce încarnează aceleași defecte de care el este molipsit. C. Moreschini a încercat recent să demonstreze pregnanța gîndirii platoniciene în nuvelele încadrate în roman, mai ales în *Amor și Psyche*.[31]

Dar acest semi-monoteism afirmă permanent fervoarea pentru riturile și teologia isiacă. Numele autentic al acestei divinități pluriforme este totuși Isis (Apuleius, 11,5). Întreaga natură se înfioară sub puterea zeiței în timpul procesiunii (Apuleius, 11,9—10). În rugăciunea care succede inițierii, Lucius afirmă entuziast superioritatea Isidei asupra divinităților tradiționale ale Olimpului și ale Infernului. „Cu mîna ta desfaci chiar urzeala cu neputință de descurcat a Destinului, potolești furtunile Soartei, îndepărtezi influențele vătămătoare ale constelațiilor. Zeii din Olimp te cinstesc, iar cei din Infern te respectă ; tu dai universului mișcarea sa de rotație, soarelui lumina sa, tu cîrmuiești lumea și calci în picioare Tartarul. Armonia corpurilor cerești, revenirea anotimpurilor, veselia zeilor, docilitatea elementelor, totul e opera ta" (Apuleius, 11,25). Ca să se inițieze în cultul lui Osiris la Roma, Lucius își vinde chiar și hainele (Apuleius, 11,28).

Fervoarea lui Lucius proiectează în narație misticismul isiac al lui Apuleius. Există în textul cărții a unsprezecea indicii clare în acest sens. Într-adevăr, după ce se prezintă în preambulul romanului ca un tînăr negustor grec, de altfel prost vorbitor de limbă latină (*rudis locutor*, Apuleius, 1,1), în cartea a unsprezecea el se declară „locuitor din Madaura" (*idem*, 11,27) și vechi avocat (*idem*, 11,30). Dar *Madaurensis* și avocat profesionist era tocmai Apuleius, așa cum am relevat mai sus. Cum se explică însă această contradicție flagrantă între începutul și sfîrșitul romanului ? Chiar dacă ea ar postula existența a două redactări din perioade diferite ale *Măgarului de aur*[32], este straniu că romancierul n-a suprimat contradicția la a doua ediție a operei. Am crede că „neglijența" este intențională, urmînd să sublinieze tocmai mesajul său isiac, faptul că toate experiențele sale subiective și obiective se unifică sub egida

zeiței Isis. Odată cu eliberarea de servituțile înfățișării de măgar, grecul latinizat Lucius devine însuși romancierul Apuleius. Într-un fel, romancierul scapă deliberat narația de sub control, lăsînd-o să se *metamorfozeze* din narație obiectivată, rotund construită, în confesiune tulburătoare, indiscretă și incontrolabilă. Apuleius invită cititorul să-l urmeze într-o experiență realizată pe viu, care conduce spre efecte necunoscute celui ce o povestește ; concomitent el o narează și o trăiește, pierzînd capacitatea de a se mai detașa de figurarea ei și de a făuri o narație obișnuită. Cartea a unsprezecea devine fapt viu, trăit intens, aproape ca un reportaj al cărui erou este naratorul, silit să scrie chiar în plină desfășurare a evenimentelor. Este vorba de un truc compozițional, dar de un truc semnificativ.

În lumina acestei experiențe esențiale, aventurile anterioare ale lui Lucius devin încercări, probe, preinițieri, iar deznodămîntul lor capătă valențe catarctice, redemptorii. În rugăciunea către Lună, sărmanul asin solicită „pace și odihnă după atîtea crude încercări" *(pausam pacemque...* Apuleius, 11,2). Și preotul isiac consideră peripețiile lui Lucius drept „încercări" și adaugă semnificativ : „Să vadă nelegiuiții, să vadă și să recunoască rătăcirea lor. Privească-l pe Lucius, care a scăpat de suferințele lui de mai înainte și care, bucurîndu-se de ocrotirea marii Isis, își biruie propria lui soartă" *(...de sua Fortuna triumphat,* Apuleius, 11,15). Astfel Lucius a renăscut *(renatus quodam modo)* la o nouă viață echilibrată, adăpostită pe limanul fervorii isiace (Apuleius, 11,16). Așa cum reliefează Bruno Lavagnini, eliberarea lui Lucius de ipostaza asinică devine un triumf asupra Soartei, sub călăuzirea zeiței. Tyche însăși, soarta oarbă și capricioasă a romanelor grecești, este biruită de protagonist pentru că ea este înlăturată printr-o mutație spectaculară de o Tyche-Isis conștientă, îndrumată de zeița egipteană. Coroana de roze întinsă măgarului de către preot devine simbolul victoriei meritate.[33] Sau altfel spus, periplul tragicomic al lui Lucius se convertește simbolic în probă biruită, în examen trecut înaintea trăirii finale a bucuriei plenare oferită de cunoașterea misterelor isiace.

Sensul simbolic al aventurilor lui Lucius este evidențiat și în restul romanului. Am semnalat în treacăt substratul alegoric al povestirii *Amor și Psyche*, admis de aproape toți cercetătorii. Deși realizați ca psihologii vii și foarte reale, cei doi protagoniști posedă nume simbolice relevante. Sufletul caută cu asiduitate Iubirea, dobîndită definitiv numai după ce el se inițiază în misterele divine ale Olimpului, unde este așezat pentru totdeauna, întocmai ca în portul fericit atins de Lucius însuși. S-a remarcat că și alte personaje dețin nume care le relevă calitatea de abstracție personificată : *Cumpătarea* sau *Sobrietas* (Apuleius, 5,30), *Obișnuința* sau *Consuetudo (idem,* 6,8), *Grija* sau *Sollicitudo* și *Întristarea* sau *Tristities* (*idem,* 6,9). Pentru a dobîndi fericirea, simbolizată în basm mai ales de iubire, Sufletul trebuie să străbată un lung șir de probe, de tribulații, dar și de munci prestabilite, care nu semnifică exclusiv ispășirea curiozității de a cunoaște prematur și complet chipul Iubirii. Deci basmul nu simbolizează doar drama eternă a vieții. S-a semnalat deja că, prin pedepsirea surorilor perfide, pacea se restabilise între cei doi soți și că situația originară se rezolvase.[34] De asemenea sînt concludenți și alți constituenți ai intrigii povestirii, care comportă contradicții datorate intervenției lui Apuleius în trama basmului. Aceste intervenții au scurtat sau lungit *fabella* tocmai în funcție de structura ei alegorică. Ne referim la faptul că Psyche apare succesiv ca rivală a Venerei și ca slujitoare a ei — ultima postură ilustrînd stăpînirea sufletului de către carcera frumuseții carnale — și în special la mutația survenită la începutul cărții a șasea. De unde mai înainte, Psyche îl căutase numai pe Cupidon, acum, fără a-și uita soțul, își transformă obiectivul principal al peregrinărilor, căci aleargă necontenit, îndeosebi pentru a scăpa de urmărirea feroce a zeiței Venus și apoi pentru a îndeplini muncile obligatorii. Venera o somează semnificativ pe Psyche : „În adevăr, mi se pare că tu o servitoare atît de slută, reușești să-ți procuri amanți numai prin hărnicia cu care-i slujești. Ei bine, acum *vreau să te pun și eu la încercare* și să văd ce poți. Descurcă-mi această grămadă de semințe pe care le-am amestecat la un loc, alege-le bob cu bob și pune-le deoparte,

după soiul lor. Înainte de a se face seară, treaba să fie terminată și supusă aprobării mele!" (Apuleius, 6,10).

În fond, încercările Psychei echivalează cu cele ale lui Lucius, cele două personaje alcătuind două stadii concrete ale aceluiași tipar. Încă Enrico Cocchia, fără a trage consecințele adecvate dintr-o asemenea constatare, remarca similitudinea dintre rugăciunea adresată de măgar Lunii, pe care o numește și Proserpina triformă și demersul întreprins de Psyche pe lîngă aceeași zeiță (Apuleius, 11,2 față de 6,20). Și alți cercetători semnalează corespondențe între Psyche și Lucius.[35] Noi constatăm că amîndoi sînt însuflețiți de tentații nocive, de curiozitate și sete intensă de a cunoaște, de dorința experimentului exhaustiv, care dezlănțuie nenorocirea Psychei. În ambele cazuri, apetența cunoașterii este inițial oarbă — Psyche este pedepsită de două ori — pentru a deveni ulterior iluminată de revelația adevărului. Numai proliferarea suferințelor poate vindeca și răscumpăra greșelile anterioare. Nectarul înghițit de Psyche (Apuleius, 6,24) prefigurează purificarea isiacă a lui Lucius. Itinerariile celor doi, parțial omologe, sînt presărate de aceeași naivitate, dar conduc spre depășirea aceluiași prag al Proserpinei, trecut de Psyche înainte de cucerirea nemuririi și de Lucius în timpul inițierii. Dacă Psyche semnifică sufletul, Lucius, în pofida particularității, ineditului itinerariului său, simbolizează în concepția lui Apuleius spiritualitatea umană cu tribulațiile, tensiunile și opțiunile ei.

De altminteri, atît trandafirii cît și măgarul, permanent prezenți în fabulația romanului, dețineau funcții însemnate în mistica antică. Trandafirii erau asociați cultului Venerei și figurau în unele mistere preisiace. Iar filozofii făcuseră din asin un animal nestăpînit și desfrînat, predestinat parcă întrupării spiritului rătăcitor, avid de experimente revelatoare. Scriitorul creștin Minucius Felix (*Octau.*, 28,7) semnalează prezența sa și în cultul isiac.[36]

Fervoarea isiacă lasă și alte vestigii în roman, care atestă prezența infrastructurii mistico-filozofice și a simbolismului subsecvent în întreg *Măgarul de aur*. În nuvela sa, *Telyfron*, oaspetele Byrrhenei, consemnează că pentru a se învia un mort, s-a recurs la serviciile preotului isiac

Zatchlas ; pentru a-l îmbuna, i se citează minunile zeiței, săvîrșite în Egipt, unde chiar și rîndunicile o proslăvesc (Apuleius, 2,28). Desigur, Zatchlas înviază mortul și demască astfel o infamie cumplită, săvîrșită de soția acestuia. De asemenea, așa cum vom semnala mai jos, nuvelele din ultimile cărți pregătesc iluminarea isiacă.

Ni se pare clar că Apuleius a utilizat intriga însăși a metamorfozelor ca un caz limită, care să ilustreze funcționalitatea opțiunii isiace în peisajul ideologic al secolului său. El sugerează că numai astfel se obține și se conservă echilibrul dorit. Cauza imediată a încercărilor înfruntate de Lucius rezidă în ignoranța sclavei Fotis, reală sau simulată (pentru a-și împiedica amantul să zboare și deci s-o părăsească). În fond, însă, setea arzătoare de cunoaștere determină esențial intriga. Lucius se autodefinește edificator *magiae noscendae ardentissimus cupitor*, doritor pasionat de a cunoaște magia (Apuleius, 3,19). Paratore insistă pertinent asupra obsesiei misterului în opera lui Apuleius.[37] Curiozitatea lui Lucius, evidențiată de atîtea ori, traduce o răscolitoare sete de a cunoaște adevărurile fundamentale, o indiscreție salutară în ultimă instanță. Indiscreție salutară, căci probele depășite îl conduc spre comuniunea cu adevărul, relevat de Isis, care-i dezvăluie misterele naturii dar și ale mecanismelor morale ale omului. Curiozitatea pentru magie a protagonistului, sursa intrigii, nu este decît reflexul setei de a cunoaște adevărul, situat, după opinia sa „mai presus" de capacitatea obișnuită de înțelegere (Apuleius, 1,3). De mai multe ori, Lucius echivalează explicit curiozitatea cu setea de cunoaștere, de satisfăcut numai printr-un periplu edificator, printr-o trăire directă. Într-un asemenea pasaj declară : „chinuitei mele existențe nu-i găseam consolare decît în înnăscuta-mi curiozitate, care singură mă mai lega de viață și, de altfel, cum nu se dădea nici o importanță prezenței mele, toți se purtau și vorbeau de față cu mine în toată libertatea. Nu fără dreptate, divinul creator al poeziei antice la greci, voind să arate un om de o rară înțelepciune, a spus că acesta dobîndise cele mai mari virtuți călătorind prin multe orașe și studiind felurite popoare. Într-adevăr,

eu însumi mi-aduc aminte cu recunoştinţă de existenţa mea de măgar, pentru că, ascuns sub acest înveliş şi *încercat de multe şi felurite nenorociri,* dacă nu m-am făcut mai înţelept, cel puţin am învăţat o mulţime de lucruri" (Apuleius, 9,13). Constatarea stagnării înţelepciunii precede, fără îndoială, experienţa mistică isiacă, şi este compensată de perceperea realităţii pluriforme, care a făcut din Lucius un excelent cunoscător al vieţii *(multiscium redidit).*

Această cunoaştere a realităţilor nemijlocite serveşte deci, drept preparaţie, pentru dobîndirea înţelepciunii plenare. Din nou deci, Lucius elucidează bivalenţa itinerariului său funambulesc şi totodată relevă clar corelaţiile dintre cele două planuri ale construcţiei naraţiei sale.

Într-adevăr se poate repeta şi insista asupra aserţiunii că *Măgarul de aur* nu reprezintă fructul unui simbolism simplificator. Descoperirea datelor imediate ale realităţii nu se rezolvă într-o naraţie sumară, grăbită să depăşească dimensiunile fenomenale, ci într-o intrigă substanţială, vie, dinamică, impregnată de notaţii realiste. Autonomia relativă a experienţelor realiste a fost evocată în treacăt mai sus. Deosebit de semnificativă apare pasiunea protagonistului pentru Fotis în cărţile a doua şi a treia. Deşi iniţial determinată de dorinţa cunoaşterii practicilor magice, această pasiune devine repede autentică, valorează *per se,* subzistă independent de mobilurile iniţiale.

Nu ni se pare însă că cele două valenţe fundamentale s-ar dezvolta izolat una de cealaltă, suprapuse şi nu organic contopite, destrămînd unitatea romanului.[38] În realitate, opera se structurează unitar, însă unitatea se înfăptuieşte tocmai în bivalenţă. Lucius explorează atît relaţiile şi peisajul cotidian, uneori amuzant, totdeauna variat, contradictoriu, cît şi misterele isiace, dar de fapt cunoaşterea primelor pregăteşte graţia obţinută prin trăirea intensă a celorlalte. La rîndul său, critica moravurilor şi unor inechităţi sociale, presupune într-un fel justiţia desăvîrşită, echilibrată, pe care romancierul a aflat-o, din păcate, numai în repertoriul mistic al unui platonism isiac. Pentru platonicianul Apuleius, realitatea sensibilă este doar o copie a lumii ideale, totuşi concretă şi în fond importantă,

tocmai pentru că intra ca reflex necesar în sistemul relațional al ideilor guvernate de divinitatea isiacă, simbolul și substanța lor. Sau altfel spus, experimentarea și observarea acută a fenomenelor sociale și morale înconjurătoare apare în viziunea interioară a romancierului ca riguros obligatorie. Iar talentul artistic al scriitorului efectuează cu iscusință fuziunea organică.[39] De altfel iluminarea din cartea a unsprezecea este, cum am mai afirmat o dată, scrupulos pregătită de structura narației anterioare. Într-adevăr povestirile și întîmplările abjecte, auzite și încercate de măgar, constituie probele cele mai grele și în același timp îl silesc să fugă din mijlocul lor, să caute izbăvirea isiacă. Episodul împreunării asinului cu o corintiană, ca și narația crimelor teribile ale femeii condamnate la moarte, acționează puternic în această direcție, pregătind evident terenul evaziunii mistice.[40]

Chiar mai mult decît în *Satyricon*, itinerariul protagonistului este simțit în roman ca o prezență imediată. Codul de existență preconizat în roman de Apuleius este căutat pe etape, sub ochii cititorilor și cu complicitatea lor, în chip dramatic.

De altfel, în acest fel romancierul supune condiția umană unei dezbateri vii, mult mai clar conturată decît în *Satyricon*, poate tocmai datorită dorinței de a adăuga mecanismului său social-moral semnificații și mobiluri exterioare, mistice. Este clar că *Lucius obține un stil de viață după parcurgerea probelor indispensabile purificării, un stil de viață inspirat din presupusele adevăruri ale inițierii isiace. Cunoașterea lui Lucius decantează, în concepția autorului, posibilitățile omului, dificultățile implicate de experimentarea contextului social, plin de elemente contestabile și oferă mijloacele adecvate transcenderii lor.* Structura de profunzime a romanului relevă tocmai investigarea disponibilităților acestui stil de viață. Materialistul Petroniu se îndoia de valorile epocii sale, dar considera că ele trebuie trăite și eventual ameliorate, cu dezinvoltura umoristică congruentă ; platonicianul isiac Apuleius le contestă la nivelul unei ample tensiuni problematice, pentru a recupera alte valori, situate în afara existenței materiale. Me-

tamorfoza în măgar demonstrează o înstrăinare profundă a protagonistului, simbolizează pe planul concret al fabulației, alienarea esenței umane. Această înstrăinare dramatică, tragică și comică totodată, oferă prilejul de a revela alte alienări minore, dar și cel de a încerca drumul spre recuperarea acestei umanități pierdute în portul echilibrului suprem.

*

Figurarea atentă, minuțioasă, bine organizată a realității picarești încorporează și alcătuirea congruentă a psihologiei personajelor.

Am opinat mai sus că naratorul Lucius proiectează în fabulația romanescă trăiri ale romancierului, pentru a-i ceda vizibil locul în unele pasaje din final. Autobiografia rămîne fictivă în datele ei narative, dar substanța ei filozofică ilustrează o experiență foarte personală. Tocmai însă pentru a realiza prezența imediată a personajului, singurul erou principal, pentru a-i conferi vocația trăirii autentice, Apuleius și-a structurat complex personajul, departe de convențiile naratorilor de circumstanță.

Într-adevăr Lucius reacționează dinamic, nuanțat. Motivația psihologică a actelor sale completează și potențează bivalența structurală a *Măgarului de aur*. Curiozitatea eroului poate avea un substrat și un rezultat simbolic, însă acționează ca o stare mentală vie, revelată în procesualitatea sa. Psihologicește ea se susține prin fantezie, prin imaginație efervescentă. Cunoscînd reputația de locaș al magiei pe care-l avea orașul tesalian, Lucius îl colindă căutînd semnele metamorfozelor, imaginîndu-și că bolovanii sînt oameni împietriți, iar păsările ființe umane acoperite cu pene (Apuleius, 2,1). Complementul fizic al portretului nu este nici el uitat : Byrrhena îl descrie ca pe un tînăr zvelt, cu părul blond și buclat, cu ochii albaștri și inteligenți, cu mersul „nobil și firesc" (Apuleius, 2,3). În general însă se preferă caracterizarea dinamică. Psihologia lui Lucius se revelează și se constituie în mutații succesive pe parcursul itinerariului său extraordinar. Din tînărul curios, dornic de

viață, gata de dragoste și chiar de crimă, Lucius devine un înțelept profund onest, justițiar, ca în intervenția moralizatoare din casa morarului, cînd demască intenționat amantul stăpînei (Apuleius, 9,27), înainte de a se converti în blîndul și neprihănitul isiac. Ca un veritabil *deus ex machina*, măgarul rezolvă situația. De aceea, nuvela contează printre cele mai abil încorporate în narația principală.[41] Antieroul nu-și schimbă nuanțele, ca Encolpius, ci se transformă în cel mai nobil erou, cum îl definește Mithra, preotul lui Isis (Apuleius, 11,22). Destinul său nu evoluează spre deznodămînt tragic, ca cel al lui Encolpius, dar comportă tribulații dure și totodată revelatoare de amplă gesticulație internă. Narația prospectează chiar și zonele liminare ale subconștientului cînd descrie antrenarea protagonistului în legătura monstruoasă cu o femeie dornică de asini. Conștiința sa refuză actul respectiv, dar impulsuri incontrolabile o obnubilează (Apuleius, 10,19—22).

Personajul devine de altfel ambiguu. Are înfățișare de măgar, dar păstrează structurile mentale ale omului. Înțelege pericolele externe, se irită cînd este supus unor cazne fizice și morale excesive. De aceea la tîrg muște mîna care-l căuta insistent în dinți (Apuleius, 8,23). Acuitatea și pitorescul observației sale demonstrează complexitatea inteligenței, temporar dislocată de pierderea condiției umane, însă niciodată stinsă. Motivația imediată a fugii măgarului de la spectacol pe țărmul unde va avea loc revelația este psihologică, realist configurată, cu toate că reprezenta ultima încercare a lui Lucius. Scîrba de femeia criminală, rușinea firească într-un asemenea spectacol și mai ales frica stimulează evaziunea. Sentimentele „nobile" trec pe plan secund, cînd Lucius își dă seamă că în timpul actului iubirii, fiarele îl pot ataca. Nimic nu putea să le determine a se limita la devorarea femeii criminale și la cruțarea asinului nevinovat (Apuleius, 10,34).

Omologul în basm al lui Lucius, personajul Psyche nu apare ca o figură hieratică, deși este mai simplu construită. Decizia de a-și ucide soțul necunoscut prilejuiește o amplă deliberare interioară, unde se interferează nerăbdarea, ezitarea, teama, furia (Apuleius, 5,21). Suavitatea și candoarea

nu-i dispar în pofida tribulațiilor cumplite ; însă li se suprapun tenacitatea, îndrăzneala, chiar o anumită viclenie.

Celelalte personaje sînt rapid, dar fericit schițate. Ele intră direct în aventurile sau poveștile aflate de Lucius, cu toate trăsăturile lor dominante. Încă de la primele cuvinte sau gesturi, Aristomenes și Socrates își dezvăluie personalitatea, copleșită de efectele experiențelor magice prin care trecuseră. Abundă personajele mileziene ca slujnica Fotis, șireată, senzuală. Caracterizarea dinamică se împletește și în cazul ei cu portretul direct : „Curat îmbrăcată într-o rochie de in și legată pe sub sîni cu o panglicuță roșie foarte frumoasă, ea sucea și învîrtea crăticioara cu mîinile ei sprintene și frumoase, și, în timp ce cu învîrtituri circulare o scutura neîncetat, linia spatelui și șoldurile i se mișcau ușor și ritmic, comunicînd întregului corp o legănare grațioasă" (Apuleius, 2,7).

În același creion acut se desenează o tipologie interesantă de femei malefice și ingenioase, cîteodată chiar criminale ; ele par a reține atenția scriitorului mai pregnant decît bărbații. Figura inițial suavă și ulterior eroică a Charitei, inspirată de protagonistele romanului grec, alternează cu cea a Venerei — succesiv divinitate umilită, ofensată și matroană truculentă — și a morăriței desfrînate și ipocrite. Personajele masculine sînt alcătuite mai ales după matrice mileziene. Chiar și onomastica pare simbolică : Filebus, „iubitor de tinerețe" în grecește, Filesiterus „prieten al curtezanelor", un donjuan iscusit. Adesea caracterizarea lor se limitează la nume și la portretul fizic. Preotul zeiței Atargatis, care-l cumpărase la tîrg pe asinul Lucius, este prin excelență figurat prin portretul său. „Judecați omul : era un bătrîn desfrînat, pleșuv, e adevărat, dar care tot mai avea cîteva șuvițe de păr ce-i fluturau în bucle pe jumătate cărunte, ieșit din gloata cea mai de jos și din drojdia răspîntiilor" (Apuleius, 8,24).

S-ar spune că individualizarea complexă a unor asemenea personaje nu-l interesează pe Apuleius, preocupat mai mult de tipul uman congruent. Tlepolemus, singurul erou nobil al romanului, apare destul de palid, de vag plăsmuit. Era și normal, dat fiind structura romanului și me-

sajul său prevalent. Asemenea personaje interveneau numai fugar în experiența, în raza vizuală a naratorului. Totuși unele din personajele masculine ale nuvelelor par efectiv interesante, ca morarul și sclavul Myrmex din cartea a noua. Ambii apar mai nuanțat constituiți, căci morarul evoluează de la simplicitatea de mare naivitate la șiretenia crudă, care îmbină sarcasmul ironic al verbului cu fapta justițiară, dar nemiloasă. La rîndul său, sclavul Myrmex, modelat după cele mai bune exemple plautine, lacom și ipocrit, se comportă complex, sub semnul progresiei psihologice.

În schimb varietatea situațiilor, bogăția lor excepțională, apare fără nici o dificultate oricărui lector și chiar la suprafața structurii romanului. Căci indiferent de sensul profund al narației, *Măgarul de aur* este și un roman de aventuri.

*

Fertilitatea multiplă a matricei autobiografiei fictive a rezultat, credem, din cele evidențiate mai sus. Am constatat organizarea situațiilor, ideilor și personajelor în funcție de nararea la persoana întîi a unor aventuri palpitante și totodată revelatoare pentru o experiență mărturisită de autor ca mai profundă, care converteşte în cartea a unsprezecea *Ich-Erzählung* în confesiune ostentativă.

De altfel repertoriul compozițional formalizat în operele romancierilor greci și la Petroniu se regăsește în interiorul acestei matrice ; așa cum am relevat mai sus cînd l-am citat pe Ettore Paratore, se evidențiază complicații fără sfîrșit, care prilejuiesc noi situații, atacuri tîlhărești, procese spectaculoase, iubiri pasionate. Cum acțiunea se desfășoară în mod necesar pe uscat, lipsesc naufragiile și atacurile piratерești. În schimb, regăsim uneori destinul orb al romanelor grecești, convențional cu ostentație. De asemenea chiar în *Amor și Psyche* apar, cel puțin la suprafața narației, tribulațiile clasicului cuplu separat de soarta adversă, divinitatea mînioasă, uneltirile dușmanilor, vendetele și apoi *happy-end*-ul obligatoriu. Revin chiar și visele ca semne

ale destinului. Pe urmele epicureului Petroniu, cîteodată ele sînt contestate, apreciate ca reflexe ale subconștientului. Bătrîna din vizuina bandiților consideră că îndeobște visele profețesc întîmplări ce nu se petrec vreodată (Apuleius, 4,27). Dar în cartea a unsprezecea visele acționează recurent ca mesaje ale Isidei, călăuzind permanent înaintarea laborioasă a lui Lucius pe căile iluminării isiace.

Survin de asemenea gesturile melodramatice, tentativele de sinucidere. Dar ele eșuează într-un context tragi-comic. Cuprins de disperare, Lucius își propune sinuciderea, gestul extrem al romanului grec. El nu reușește să consume leandrii otrăvitori, pentru că îl împiedică grădinarul care-l ciomăgește zdravăn (Apuleius, 4,2—3). Însă astfel tribulațiile sale penibile, crude, își urmează cursul implacabil. Răsturnările de situație, unele tragice, altele comice, proliferează necontenit. Surpriza comică se relevă nu numai la sărbătoarea Rîsului, ci și în piața din Hypata, unde Lucius rămîne nemîncat pentru că edilul găsise excesiv prețul peștilor cumpărați de el și îi călcase în picioare, pedepsind astfel mai degrabă cumpărătorul decît vînzătorul (Apuleius, 1,24—25).

Romanul se constituie, de altfel, într-o construcție bine gîndită dar totuși complicată. Scindarea pe mai multe paliere nu se poate introduce în trama principală, din pricina utilizării specifice a narației la persoana întîi. Ea este totuși parțial suplinită de inserarea numeroaselor nuvele, care ramifică expunerea cu o recurență intenționată, aproape matematic orchestrată. De altfel, în cea mai importantă dintre ele, *fabella* aventurilor lui Amor și ale Psychei, narația se diferențiază pe paliere întocmai ca în romanele grecești ; astfel se structurează palierele celor doi protagoniști, separate unul de altul într-un anumit stadiu dramatic, dar și altele ca cel al Venerei și chiar al surorilor Psychei. Aceste paliere se apropie, se unesc temporar, pentru ca în final primele trei (Amor, Psyche, Venus) să se reunească definitiv.

De asemenea aventurile Charitei, frumoasa răpită de tîlhari, se grupează pe paliere și comportă mărcile caracteristice romanelor grecești, ca dragostea protagoniștilor în

luptă cu vitregia Tychei, luptele cu hoții, cupiditatea prietenilor, bravura și puritatea tînărului soț etc. De aceea Ettore Paratore le-a considerat un roman de tip grecesc în miniatură. Alți cercetători au atras atenția asupra suitei de povestiri încorporate în evoluția aventurilor Charitei și au enunțat formula așa-numitului *Charite-Komplex*, dependentă de o structură greacă.[42]

Cercetătorii moderni au remarcat cu pertinență în structura romanului combinarea procedurii încadrării cu cea a înșirării. Episoade ca cel al luptei cu burdufurile, aventurile în vizuina tîlharilor, metamorfozele, sînt organizate pe baza înșirării experienței lui Lucius. Din aceeași categorie, face parte și anecdota măgarului în podul casei. Așa cum am arătat și mai sus, este cert că această anecdotă a avut cîndva o existență autonomă și că a fost integrată în aventurile măgarului de către Pseudo-Lucian.

Multe din nuvelele încadrate în trama romanului, mileziene sau nu, sînt și ele redactate la persoana întîi. În pofida autonomiei lor, aceste nuvele nu echivalează cu digresiuni gratuite. Sînt revelatoare chiar acele nuvele aparent fără legătură cu *Rahmenerzählung*, relativ neglijent inserate în narația principală — cum au subliniat pînă la excesivă exagerare diferiți cercetători și în primul rînd Rudolf Helm, celebrul editor al textului — începute cu fraze ca „după ce vizitarăm în drumul nostru multe bordeie și case mai arătoase, sosirăm într-un tîrg, zidit, după cum spuneau locuitorii, pe ruinele unui oraș altădată bogat și, trăgînd la cel mai apropiat han, auzirăm hazlia poveste a unui sărman om înșelat de nevasta lui, poveste pe care vreau s-o cunoașteți și voi" (Apuleius, 9,5). Alte asemenea nuvele încep și mai nedibaci „după cîteva zile, mi-aduc bine aminte, chiar în această casă s-a comis o crimă de o cruzime înfiorătoare și, ca s-o puteți citi și voi, o voi povesti în cartea mea" (Apuleius, 10,2). Dar în profunzimile alcătuirii romanului, aceste nuvele aderă totdeauna la substanța ideilor și valorilor operei lui Apuleius sau, cum afirmă cu sagacitate Paratore și Luigi Pepe, exercită chiar o funcție coordonatoare și comentatoare. Paratore arată că nuvelele din primele trei cărți creează atmosfera de mister ce precede

asinizarea lui Lucius, cele din cărțile următoare ilustrează agitația itinerarului măgarului-om, iar povestirile din ultima parte a romanului susțin amalgamul de viciu, obscenități și tragism într-un crescendo care prepară și legitimează fuga lui Lucius și iluminarea sa isiacă finală. Luigi Pepe propune o clasificare aproape similară : nuvele magice (cărțile I-II), erotico-picante (IX) și crude (X).[43]

Orchestrația măiestrită a romanului, prelungită pe atîtea cîmpuri spirituale diferite, revelează o minuție compozițională absentă — deliberat absentă, cum am evidențiat în capitolul precedent — în *Satyricon*. Trebuie într-un fel să repetăm că ni se par otioase controversele purtate asupra așa-ziselor neglijențe, neclarități, sugerate de unii cercetători, în privința numărului de sclavi ai lui Lucius, sau în alte aspecte minore. Forța narației coerente și totodată stufoase a autorului face inutile asemenea discuții de detaliu foarte mărunt. Fantezia scriitorului nu evita rigoarea construcțiilor abil decantate, dar putea cîteodată lăsa în ceață unele amănunte.

Observația realistă și linia uneori aproape expresionistă se îmbinau fericit.[44] Tehnica raçursiului înlesnea fuziunile de acest tip. De altfel peisajul și explorarea realistă a mediului ambiant se conjugă cu substanța fantastică a principalei aventuri, a multor episoade particulare și a atîtor nuvele. Din nou *Amor și Psyche* poate fi amintit ca exemplu.

Narația fluentă, densă și descrierea elegantă, preparată în alambicurile sofisticii, se combină cu sagacitate. Asemenea descrieri evocă adesea arta plastică a timpului. Sînt caracteristice pasiunea depusă în descrierea ornamentației sculpturale din casa Byrrhenei, a statuiei Victoriei și a altor grupuri sculpturale (Apuleius, 2,4). Formația sofistică a lui Apuleius își pune pecetea pe asemenea descrieri. Plasticitatea, preocuparea constantă pentru aspectul exterior al obiectelor, ca și al gesturilor umane, se intersectează undeva cu această vocație picturală a stilului apuleian, cu precizia detaliului exterior. Cu prilejul spectacolului care precede fuga asinului, Lucius descrie migălos și elegant dansuri și o pantomimă (Apuleius, 10, 29—

32). Deci interesul lui Apuleius se extinde și asupra reprezentației scenice mai puțin evocată de alți romancieri.

Există, de altfel, în roman digresiuni inspirate de toate rețetele sofisticii a doua. În legătură cu înfățișarea frumoasei Fotis, Lucius se lansează într-o lungă discuție retorică asupra părului femeilor (Apuleius, 2,8—9). După ce contemplă pantomima care reprezenta la teatru judecata lui Paris, măgarul-om declanșează o lungă tiradă asupra coruptiei judecătorilor și asupra venalității în general. Deci Apuleius nu caută de loc expresia antiretorică întocmai ca marele său înaintaș, Petroniu. Totuși el încheie tirada sa cu o glumă savuroasă, care acționează limitativ asupra amplificației retorice. „Dar pentru ca nimeni să nu mă țină de rău din pricina acestei violente indignări și să nu spună în gîndul său «Ei, poftim! acum trebuie să mai suportăm și filozofia unui măgar», îmi reiau firul povestirii de acolo de unde l-am întrerupt" (Apuleius, 10,33).

Descrierile sînt în general alcătuite după tiparele sofistice. De aci abundența aluziilor mitologice, subtilitatea aproape artificioasă, îndelung șlefuită, a discursului. Se poate menționa ca exemplu descrierea palatului clădit de Amor pentru Psyche. „De cum treci pragul acestui palat, simți că te afli în locuința splendidă și încîntătoare a vreunei divinități. Într-adevăr, tavanele îmbrăcate în tăblii artistic sculptate în fildeș și în lemn de lămîi, sînt susținute de coloane de aur. Toți pereții sînt în întregime acoperiți cu basoreliefuri în argint, reprezentînd animale sălbatice și domestice, care păreau că se mișcă și vin înspre tine, cînd intri înăuntru. Numai un muritor de un talent extraordinar, ba chiar un semizeu sau mai curînd un zeu, a putut să dea atîta aparență de viață acestor animale, pe o atît de mare suprafață de argint, cu finețea unei arte atît de desăvîrșite. Pardoseala însăși formează un mozaic de pietre prețioase de toate culorile, tăiate în mii de bucăți și potrivite în așa fel una lîngă alta, încît înfățișau cele mai variate picturi. Fericiți, de o mie de ori fericiți cei care calcă pe diamante și mărgăritare. Și celelalte părți ale acestui vast și măreț edificiu de asemenea sînt de o bogăție ce nu se poate prețui și pereții, în întregime con-

struiți din blocuri de aur masiv, strălucesc cu strălucirea care le e proprie, încît acest palat s-ar lumina singur, chiar dacă soarele i-ar refuza lumina..." etc. (Apuleius, 5,1—2). Aceeași eleganță, dublată de ardența entuziasmului, organizează numeroasele descrieri ale apariției și celebrării Isidei din cartea a unsprezecea. Există desigur și alte descrieri, mai pregnante, brutale, tributare parcă expresionismului, cum ar fi cea a cortegiului urlător și sîngeros al sacerdoților zeiței siriene Atargatis (Apuleius, 8,27—28).

Dialogurile se constituie sub semnul dinamismului și al verosimilității caracteristice romanului latin. Pe de altă parte, în cîmpul de influență retorică unde se structura *Măgarul de aur*, prezența monologului pare firească. Monologul intervine în mod semnificativ în secvențele esențiale ale romanului. Astfel Lucius, după ce află de la Byrrhena de îndeletnicirile magice ale Pamfilei, exprimă decizia de a dobîndi accesul lor cu ajutorul Fotidei, printr-un destul de lung monolog interior (Apuleius, 2,6). Văzînd că oamenii îi preferă pe Psyche, Venus reacționează printr-un monolog interior (Apuleius, 4,30), care precede pretextul, dacă nu cauza intrigii complicate a povestirii.

Asemenea monologuri nu sînt deci plasate într-o optică comică și nu declanșează rîsul lectorului. Totuși, cu excepția cărții a unsprezecea, umorul nu lipsește niciodată. Lucius își comentează ironic aventurile, notează cu sarcasm defectele semenilor. Acest rîs este însă aproape întotdeauna amar. Farsa savuroasă, dar amară, pîndește mereu situațiile înlănțuite pe itinerariul extravagant al măgarului-om. Abia prefăcut în asin și intrat în grajd, Lucius este copios bătut cu copitele de propriul său cal alb și ciomăgit de rîndaș, pentru că voia să mănînce niște trandafiri salvatori, aflați pe statuia zeiței Epona (Apuleius, 3,26—27). Aflînd că, din pricina dispariției sale neașteptate, este învinuit de jefuirea casei lui Milo, Lucius încearcă să strige „nu, nu sînt vinovat" *(non feci)*, dar, ca și cu alte prilejuri, nu poate rosti decît cîteva sunete care echivalau întrucîtva cu „nu, nu" (*mon, non*, Apuleius, 7,3). Acest comic amar se amestecă adesea cu tragicul autentic. Nu numai că Lucius pare condamnat la o condiție penibilă și umilitoare,

simbolic revelatoare pentru posibilitățile limitate ale omului încă departe de limanul isiac, dar chiar și viața îi este periclitată cu o recurență cu atît mai reală cu cît efectiv existența oricărui măgar obișnuit era amenințată necontenit de primejdii capitale.

Apuleius nu renunță deci total la disponibilitățile parodiei. Pe urmele lui Pseudo-Lucian, romancierul latin sugerează în lupta erotică între Fotis și Lucius o parodie a războiului real (Apuleius, 2,10). Iar în procesul simulat al morții celor trei burdufuri se parodiază pledoariile judiciare (Apuleius, 3,3—7). Verva apuleiană trata în *Amor și Psyche* zeii Olimpului ca ființe reale. Cum însă de fapt nu credea în ei, își permite să-i persifleze. Venus se întoarce amețită de vin de la o petrecere de nuntă (Apuleius, 6,11), iar Iupiter stabilește o pedeapsă pentru divinitățile care ar lipsi de la ședința extraordinară a Olimpului și această amenințare nu rămîne fără efect (*idem*, 6,23). Discursul lui Iupiter parodiază o cuvîntare din senatul roman și începe ca atare: „Zei conscripți, al căror nume e trecut în lista Muzelor"... ; în sfîrșit căsătoria celor doi tineri va fi legalizată după normele dreptului civil roman (Apuleius, 6,23)[45]. Parodia impregnează construcția psihologiei zeilor: Venus devine o cumătră mînioasă și geloasă, Iupiter un bătrîn grosolan dar înzestrat cu un anumit bun simț.

Parodiile eposului, mitologiei, istoriografiei, subtil sugerate, beneficiază în *Măgarul de aur* de o frecvență semnificativă. Lupta măgarului cu bătrîna din vizuina tîlharilor, tîrîtă pe pămînt nu de un taur, ci de un măgar (Apuleius, 6,27), parodiază episoade epice. Într-alt pasaj omul-măgar se vede condamnat a fi devorat de armăsari sălbatici. Lucius indică imediat analogia cu o scenă mitologică: „Așa citisem eu în istorie că un rege din Tracia dădea pe nefericiții lui oaspeți pradă cailor sălbatici spre a-i sfîșia și mînca cu lăcomie" (Apuleius, 7,16). Cearta celor doi frați bucătari, provocată de furtișagurile secrete ale măgarului (Apuleius, 10,14), comportă accente care amintesc faptele și urile fraterne ale Atrizilor, iar cînd ucide mînios bur-

dufurile, Lucius se compară singur cu Hercule (*idem*, 2,32) [46].

Ironia apuleiană pendulează judicios între sarcasmul feroce şi zîmbetul subţire, elegant, abia perceptibil. Pe una din sinistrele vrăjitoare care-l torturează, înainte de a-i reproduce îndemnul adresat tovarăşei ei de a-l sfîşia, Aristomenes o numeşte *bona* adică buna, „blînda" Panthia (Apuleius, 1,13). Conversaţia dintre Filebus şi adjuncţii săi, ceilalţi sacerdoţi sirieni, este plină de ironii feroce. Filebus li se adresează cu *puellae* „fetelor" şi-l numeşte pe măgar *seruum pulchellum* „sclav drăguţ", în vreme ce desfrînaţii săi tovarăşi se autocalifică „porumbiţe" şi rîd dispreţuitor de măgar, numindu-l „acest pui aşa de drăguţ", *tam bellum... pullulum* (Apuleius, 8,26). Sîntem departe de inflexiunile suave, elevate din atîtea pasaje ale povestirii *Amor şi Psyche*, piesa de rezistenţă a romanului, încărcată de o orchestraţie incantatorie.

Scriitura apuleiană prospectează îndeobşte cele mai variate registre, investighează şi exploatează filoanele cele mai diferite, asigurîndu-şi o opulenţă remarcabilă. Experienţa retorică şi filoanele artei populare se conjugă în mod surprinzător; construcţiile retorice, legăturile sintactice şi valorile semantice neaşteptate, schimbarea obsesivă a subiectului în propoziţii, uzul arhaismelor, vulgarismelor, al cadenţelor poetice şi al emfazei rafinate, frecvenţa aliteraţiilor se intersectează într-un alambic straniu care poartă marca opticii sofistice, însă şi a curentelor stilistice arhaizante la modă, sau a reminiscenţelor orientării neoasianice, puternică în secolul precedent. [47] Termenii neobişnuiţi la clasici, arhaismele, expresiile poetice, vocabulele familiare, chiar triviale, diminutivele şi unele cuvinte compuse, construcţiile bombastice sau frazele sonore, toate se amalgamează cu brio, traducînd o fantezie imagistică barocă, exuberantă. [48] Valenţele parodice ating şi lexicul. Cînd decide seducerea slujnicei Fotis, inventivul Lucius parodiază limbajul senatorilor: „Mă îndrept cu picioarele spre părerea mea" (Apuleius, 2,7) trimiţînd la formula antemergătoare votului, folosită în curia romană „cei care găsesc bună propunerea să treacă la dreapta". De asemenea el parodiază

imaginea homerică „Aurora cu degete trandafirii" prin „Aurora... își avîntase spre slava cerului caii ei împodobiți cu falere" (Apuleius, 3,1) spre a ilustra ivirea zorilor luminoși ai dimineții ; cînd reproduce anunțul dat de Mercur care o căuta pe Psyche la indicațiile Venerei, romancierul parodiază limbajul textelor ce vesteau căutarea răufăcătorilor (*idem*, 6,8).

Cercetări relativ recente au demonstrat preferințe lingvistice semnificative, ca cea a termenilor abstracți.[49] Apuleius știa să manevreze cu iscusință corespondențele termenilor, conceptelor, sunetelor, rime și ritmuri cizelate în plină proză. Limbajul apuleian nu are totuși suplețea și sugestivitatea extraordinară a scriiturii petroniene. Textura lingvistică nu urmărește în general caracterizarea celui ce o folosește, nici pictura limbii epocii. Totuși există diferențe notabile între *Amor și Psyche* și restul romanului. În limbajul acestei povestiri se moderează paleta barocă, se preferă simplitatea clară a basmului, cadențe aproape clasice, dar și uzitarea potențată a unor arhaisme, care să sugereze și ele vocația textului în cauză.

*

Din cele de mai sus, au rezultat asemănările și deosebirile principale între Petroniu și Apuleius. Unele precizări, necesare decantării romanului latin și stabilirii invariantelor sale structurale, au fost enunțate în paginile anterioare.

Am remarcat că alături de o substanță epică efervescentă, rod al unei invenții foarte cinematografice, bogată în situații, ambii romancieri evocă dilemele condiției umane, la o înaltă tensiune interioară, se interoghează asupra sensului major al existenței, caută un stil de viață. Ambii romancieri pun problema alienării temporare, pierderii efemere a esenței umane și a recuperării ei. Atît Petroniu cît și Apuleius ilustrează peisajul în care se mișcă protagoniștii, restituie atent obiectele ce-i înconjoară, preferînd totuși pregnanța furnizată de racursiul viu, indiscret, firesc utilizat într-o narațiie la persoana întîi. În acest fel, ei sincronizează narația cu experiențele imediate, intense ale protagonistului,

transformă faptul citat în fapt trăit şi-l apropie tulburător de propria noastră conştiinţă. Ambii romancieri inseră nuvele în corpul romanului, operează cu motivele erotismului obscen. În amîndouă romanele, funcţionează o autentică piesă de rezistenţă, un episod central, aparent detaşat de intriga de bază, dar în fond profund semnificativ: *Banchetul lui Trimalchio* şi *Amor şi Psyche*. Progresia psihologică a protagonistului este de asemenea comună. Personajele, adesea picareşti, sînt divizibile după criteriile unui destin vitreg sau mai bun: Encolpius, Lucius, Lichas, Charite şi Tlepolemus aparţin primului tip, Giton, Ascyltos, Fotis, Milo, Thiasus — celui de al doilea. Atît Petroniu cît şi Apuleius apelează la un amplu repertoriu comic, prospectează generos resursele umorului şi ale parodiei, construiesc naraţia într-o expresie variată, adesea tributară limbii populare. Ambii scriitori recurg la o gamă largă de arhetipuri organic integrate, totdeauna internalizate.

Influenţa lui Petroniu asupra urmaşului său explică în parte aceste similitudini, căci exigenţele structurii literare optate determină apropierile şi înlesnesc convergenţele. Fără îndoială că tribulaţiile acestui Ulise demitizat, care este Encolpius, au înrîurit construcţia personajului Lucius. Exegeza modernă a semnalat şi influenţe petroniene de detaliu: Giton constituie modelul tînărului Filesiterus. Quartilla acţionează ca sora mai mare a groteştilor sacerdoţi care slujesc zeiţa Atargatis. Aristomenes încearcă să se spînzure de propriul pat, ca şi Encolpius (Apuleius, 1,16 faţă de Petroniu, 94) şi în ambele romane patul este imaginat ca prietenul credincios al călătorului. Parodia apuleiană a temelor şi limbajului eposului datorează mult precedentului oferit de Petroniu. Enrico Cocchia întrevedea în banchetul sinistru din casa prietenului grădinarului (Apuleius, 9,33—38) o tragică parodie a ospăţului dat de Trimalchio.[50] Vincenzo Ciaffi a alcătuit o analiză minuţioasă asupra influenţelor petroniene din romanul lui Apuleius. Între altele el a semnalat că prezenţa atîtor povestiri erotice într-o operă care nu echivalează cu un roman de dragoste, atestă şi dorinţa autorului de a se întrece cu marele Petroniu.[51]

Dar chiar utilizarea specifică a unui asemenea model evidențiază una dintre deosebiri și anume preferința în spirit retoric a lui Apuleius pentru scena tragică, care acționează restrictiv asupra exploatării umorului. Într-adevăr, Apuleius se opune ca un romancier retorizant literaturii antiretorice practicate de Petroniu.

Distincțiile sînt însă mai numeroase, mai profunde, și derivă din infrastructuri filozofice opuse. Petronius era materialist, considera posibilitățile condiției umane numai în limitele realității fenomenale cu toate multiplele ei contradicții, Apuleius se releva ca mistic platonician tentat să considere aceeași realitate ca teren de exercițiu. Dar Apuleius explorează mai limpede, mai tulburător condiția umană. Apuleius apare mai optimist, Petroniu parcă sugerează eșecul, oricum îndoiala, chiar dacă finalul romanului lipsește ; primul a descoperit noi valori, chiar dacă în realitate iluzorii, celălalt contemplă dubitativ vechile valori. Alienarea apare mai pregnant în *Măgarul de aur*, unde protagonistul pierde fizic condiția umană și o recuperează ajutat de Isis, după o cascadă de probe redemptorii și la nivelul echilibrului entuziast, care îngăduie chiar depășirea limitelor normale. În *Satyricon* alienarea e mai diminuată. La Petroniu, meditația asupra condiției umane fuzionează cu fresca obiectului, la Apuleius această meditație se eliberează parțial de frescă.

La Petroniu, *Ich-Erzählung* obnubilează personalitatea reală a romancierului, a cărei proiecție se realizează complicat ; la Apuleius, datorită tonului confesiv din ultima carte, optica romancierului pare mult mai clară. Peisajul petronian este mai complex, traduce observația socială mai densă, animă mai multe personaje, Apuleius se manifestă mai liric.[52] Racursiul petronian apare mai viu, mai complex, cel apuleian mai puțin pregnant. Apuleius masează nuvele pitorești pe narația-cadru, într-o arhitectonică destul de riguroasă, Petroniu preferă compoziția ostentativ laxă, tributară satirei menippee ; el amestecă versurile cu proza în vreme ce Apuleius scrie numai proză. Există și diferențe stilistice : ambii își stabilesc episoade centrale, dar *Amor*

*şi Psyche* apare ca un moment de rară suavitate în context frust, pe cînd *Cena Trimalchionis* funcţionează ca secvenţă mai brutală în context oarecum mai moderat. Petroniu rămîne constant fidel viziunii realiste, inventiv prelungită în procedee expresioniste, Apuleius practică fantasticul îmbinat cu expresia realistă.

*Măgarul de aur* rămîne unul din bunele romane ale literaturii universale. Atît în ansamblu, cît şi pe secvenţe, el comportă o complexitate luxuriantă. Inferior *Satyriconului*, romanul lui Apuleius depăşeşte însă prin capacitatea sa de seducţie oricare din romanele greceşti. Totodată *Măgarul de aur* constituie unul din cele mai ample romane ale antichităţii.

Schematic „modelul" romanului latin s-ar putea reprezenta astfel :

| Rubrica | Conţinut |
|---|---|
| Motivaţia fundamentală | Căutarea unui stil de viaţă. |
| Infrastructura filozofică | Epicureism + platonism isiac. |
| Tipuri de civilizaţie | Unic : cel al civilizaţiei romane sau greco-romane |
| Invariante tematice | Călătorii, gelozii, lovituri ale tîlharilor sau naufragii, răsturnări, recunoaşteri |
| Personaje | Norocoase şi ghinioniste |
| Naraţia | Numai la persoana întîi ; se folosesc încadrările de nuvele |
| Alte mijloace compoziţionale | Descrieri, dialog şi monolog, discursuri, procese şi scrisori fictive |

| | |
|---|---|
| Tonul general | 1. Împletirea realului cu fantastic.<br>2. Substrat comic și uneori tragic.<br>3. Rețea de parodii și de ironii. |
| Limba | Pluralitate de stiluri. |

## NOTE

[1] Cf. COCCHIA, *op. cit.*, pp. 103—111. S-ar fi dat o sentință de *non liquet* „nu este clar".

[2] Ipoteza elaborării romanului într-o perioadă mai întinsă este formulată de Ettore PARATORE, *Storia della letteratura latina*, ed. a 8-a, Firenze 1967, p. 776 și anterior în *La novella in Apuleio*, pp. 52—54 unde, reluînd demonstrațiile lui Camillo Morelli și Enrico Cocchia, subliniază că dacă *Măgarul de aur* ar fi fost operă de tinerețe, adversarii scriitorului l-ar fi citat la procesul de magie. Teza redactării în tinerețe fusese susținută de anumiți savanți germani ca Rohde, Schanz și Schwabe.

[3] Cf. și COCCHIA, *op. cit.*, pp. 237—239. La vremea sa, Valette a crezut că romanul a fost redactat chiar la Roma, în timpul unei a doua călătorii în Capitală, deosebită de cea din tinerețe. Această călătorie ar fi avut valoarea unui mare pelerinaj sacru. Dar COCCHIA, p. 240 observă că în roman apar prea puține aluzii la viața din Roma, care ar fi fost mai bogat ilustrată, dacă scriitorul și-ar fi alcătuit opera în Capitală.

[4] În manuscrise titlul a dispărut. Însă mărturiile furnizate de Augustin și de Lactanțiu, autori latini tardivi, pledează indiscutabil pentru *Metamorfoze*. Totuși titlul *Măgarul de aur* apare alături de celălalt încă la Fulgentius, *Serm. antiq.*, 562,5.

[5] Cf. VAN DER VLIET, *Die Vorrede des Apul. Metamorphoseon*, în *Hermes* XXXII, 1897, p. 82 și COCCHIA, *op. cit.*, pp. 353—354.

[6] Se lansa pe valuri o corabie nouă care marca reluarea navigației pe Mediterana. Firește, cu acest prilej, se aduceau mulțumiri zeiței egiptene Isis.

[7] *Fabulam Graecanicam incipimus.*

[8] CHASSANG, *op. cit.*, p. 402 reliefează că aventura omului-măgar avea precedente în mitul Pasifaei, dar recunoaște că Apuleius a descoperit-o la Lucius din Patrai. Numai COCCHIA neagă existența lui Lucius și consideră povestea creată direct de Apuleius, așa cum am semnalat în n. 12 la capitolul IV.

[9] Cf. şi GRIMAL, *Romans grecs et latins*, p. 142.

[10] COCCHIA, *op. cit.*, p. 140.

[11] LAVAGNINI, *op. cit.*, pp. 117—118. Discuţiile filologilor asupra incidenţelor nuvelistice în arhetip au fost prezentate de noi în capitolul IV.

[12] CATAUDELLA, *La novella greca*, pp. 159—160.

[13] PARATORE, *La novella in Apuleio*, pp. 26—43.

[14] CATAUDELLA, *La novella greca*, p. 142, care întrevede aci înrîurirea nemijlocită a lui Aristide. În nuvela lui Aristomenes este de asemenea încadrată cea a peripeţiilor lui Socrates. În alte cazuri — ca în cel al povestirilor enunţate de tîlhari — se utilizează tehnica iuxtapunerii: cf. PARATORE, *La novella in Apuleio*, pp. 166—168.

[15] CATAUDELLA, *La novella greca*, p. 142; LAVAGNINI, *op. cit.*, p. 112. De altfel nuvelele funcţionează în raport cu trama fundamentală, în pofida autonomiei lor, căci ele împlinesc o misiune coordonatoare şi comentatoare, cum relevă PARATORE, *La novella in Apuleio*, p. 257.

[16] Cf. JAN O. SWAHN, *The Tale of Cupidon and Psyche*, Lund, 1955 şi CATAUDELLA, *La novella greca*, *pp.* 162—164. GRIMAL, *Romans grecs et latins*, p. XII consemnează prezenţa mitului în arta plastică a epocii hellenistice.

[17] Cf. N. I. NICULIŢĂ, prefaţă la Apuleius, *Măgarul de Aur*, Bucureşti 1968, pp. XXI—XXII. GRIMAL, *Romans grecs et latins*, p. 143 înregistrează urmele basmului despre *La Belle et la Bête*.

[18] Tatăl Psychei consultă „un foarte vechi oracol al lui Apollo din Milet", zeu *Graecus et Ionicus*. (Apuleius, 4,32). LAVAGNINI, *op. cit.*, p. 125 n. 1 subliniază că în Grecia europeană o asemenea aserţiune era de neconceput, căci acolo zeul era adorat la Delfi. Savantul italian opinează că această *bella fabella* s-ar fi născut în epoca hellenistică a diadohilor, de unde stăruinţa asupra regilor şi regatelor.

[19] REITZENSTEIN, *op. cit.*, p. 32, înclina pentru un sens alegoric iniţial al basmului, ulterior transfigurat de talentul lui Apuleius. PARATORE, *La novella in Apuleio*, pp. 224—227 întrevede o stratificare a nivelurilor basmului: nucleu oriental, elemente mitologice alexandrine, nuclee mileziene şi populare.

[20] A. MACKAY, *Klephtika. The Tradition of the Tales of Banditry in Apuleius*, în *Greece and Rom*, X, 1963, pp. 147—152.

[21] COCCHIA, *op. cit.*, pp. 311 şi 325 semnalează ca revelatoare satira antifeministă. În ce priveşte alte înrîuriri, PARATORE, *La novella in Apuleio*, pp. 18—23 relevă pe cea a elegiei alexandrine.

[22] PEPE, *op. cit.*, p. 158.

[23] Cf. J. COLIN, *Apulée en Thessalie, fiction ou vérité*, în *Latomus* XXIV, 1965, pp. 330—345. Ideea cunoaşterii Greciei romane apăruse şi la GRIMAL, *Romans grecs et latins*, pp. 141—142.

[24] COCCHIA, *op. cit.*, pp. 298 şi 308 considera că, în ultima parte a cărţii, satira socială se potenţează, sugerînd chiar tonul unui

roman de moravuri în genul celui scris de Petroniu. Concluzia era exagerată, dar intensificarea evocării critice a unor aspecte de viață socială apare ca incluctabilă. Rațiunea acestei acuzări a valențelor critice este prezentată de noi în textul capitolului.

[25] COCCHIA, *op. cit.*, p. 298.

[26] COCCHIA, *op. cit.*, p. 261 semnalează că astfel romancierul introduce o scenă obișnuită prin piețele orașelor secolului, unde țăranii se adunau adesea pentru a privi și pentru a rîde de șarlatani.

[27] Pentru relatarea acestor polemici cf. COCCHIA, *op. cit.*, pp. 336—343.

[28] Camillo MORELLI, *Apuleiana I*, în *Studi italiani di Filologia classica*, XX, 1913, pp. 153 și urm.; REITZENSTEIN, *op. cit.*, p. 34.

[29] PARATORE, *La novella in Apuleio*, pp. 133—134.

[30] COCCHIA, *op. cit.*, pp. 313—315, opinează că adesea Apuleius ar fi pus în evidență forma naturalistă a superstițiilor populare. Astfel fantoma care îl ucide pe morar (Apuleius, 9,30) ar reprezenta o figură din fantezia populară, legată de somnul copiilor în orele calde ale după-amiezii. Indiferent de originea acestei apariții macabre, ea ilustrează clar intervenția supranaturalului. Textul apuleian o consideră ca o fantomă ucigătoare.

[31] C. MORESCHINI, *La demonologia medio-platonica e le Metamorfosi di Apuleio*, în *Maia* XVII, 1965, pp. 30—46.

[32] Și N. I. NICULIȚĂ, *op. cit.*, p. XIV consideră că în cartea a XI-a, Apuleius ar zugrăvi „un crîmpei din propria sa viață".

[33] LAVAGNINI, *op. cit.*, p. 133 și 137: savantul italian consideră că și numărul de cărți al romanului ar avea o valoare simbolică. Romanul are unsprezece cărți, 10+1, căci și inițierea isiacă se realiza în a unsprezecea zi, după zece zile de pregătiri, deci în total 10+1. *Allo stesso modo, nella trama generale del romanzo, i dieci libri sarebbero come la preparazione alla iniziazione che ha luogo nel decimoprimo (ibidem*, pp. 138 și XII). COCCHIA, *op. cit.*, p. 338 evidențiază că după devorarea trandafirilor, Lucius rămase gol-pușcă (Apuleius, 11,14), ca și cum nu ar fi putut renaște la o viață nouă decît întorcîndu-se în natură.

[34] Cf. LAVAGNINI, *op. cit.*, p. 126. Mînia Venerei reprezintă, înainte și după acest episod, un motiv subsidiar, moștenit din repertoriile tradiționale ale basmului și mai ales ale epopeei și romanului grec.

[35] COCCHIA, *op. cit.*, p. 372; L. A. MACKAY, *The Sin of the Golden Ass*, în *Arion* IV, 1965, pp. 474—480.

[36] Cf. și COCCHIA, *op. cit.*, pp. 352, 388—394.

[37] PARATORE, *La novella in Apuleio*, pp. 8—9.

[38] Așa cum opinează LAVAGNINI, *op. cit.*, pp. 137—138; 140; 204.

[39] Chiar Bruno LAVAGNINI, *op. cit.*, p. 139, n. 1 semnalează elemente de continuitate. Calul lui Apuleius, descris ca alb (Apule-

ius, 1,2) revine cu aceeași marcă specifică în prezicerile din finalul romanului (*idem*, 7,2). Chiar dacă Apuleius și-a redactat a doua oară romanul, în urma unei conversiuni isiace, el a știut să combine meșteșugit diferitele lui componente. În acest sens credem că se poate vorbi de o eventuală întoarcere a lui Apuleius la gîndirea mitică ; cf. R. MERKELBACH, *Inhalt und Form in symbolischen Erzählungen der Antike*, în *Eranos* XXXV, 1966, pp. 145—175.

[40] S. JOURNAUD, *Apulée conteur. Quelques réflexions sur l'épisode de l'âne et de la Corinthienne*, în *Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis*, I, 1965, pp. 33—37.

[41] PEPE, *op. cit.*, p. 173.

[42] PARATORE, *La novella in Apuleio*, p. 32 ; PEPE, *op. cit.*, pp. 160—163.

[43] PARATORE, *La novella in Apuleio*, pp. 156—164 ; PEPE, *op. cit.*, p. 164 ; același cercetător la p. 159 caracterizează excelent funcția nuvelisticii în raport cu semnificațiile esențiale ale romanului : *l'interesse per le parti novellistiche è in lui per lo meno pari a quello per lo sviluppo della trama principale, non solo per i legami innegabili che intercorrono, come abbiamo visto, fra i due piani narratori, che egli va svolgendo parallelamente, ma anche per l'urgenza con cui la suggestione novellistica opera su di lui, permettendogli di variare e anche innalzare artisticamente la storia di Lucio.* Vezi și mai sus nota 15.

[44] PEPE, *op. cit.*, p. 164 utilizează formula de „halucinație suprarealistă" pentru nuvelele din primele două cărți ale romanului.

[45] Cf. și LAVAGNINI, *op. cit.*, p. 125, n. 1.

[46] Cf. și COCCHIA, *op. cit.*, pp. 273—296 ; 307 ; 317—318 ; 321—322 ; 357 etc.

[47] Cf. mai ales PARATORE, *Storia della letteratura latina*, p. 779, dar și *La novella in Apuleio*, pp. 6—7 ; Prezența vulgarismelor și arhaismelor, ca și valorile stilistice ale acestora din urmă au fost analizate de L. CALLEBAT, *Mots vulgaires, ou mots archaïques dans les Métamorphoses d'Apulée*, în *Pallas*, XI, 1962, pp. 115—121 și *L'archaïsme dans les Métamorphoses d'Apulée*, în *Revue des Études Latines*, XLII, 1964, pp. 346—361.

[48] Fraza apuleiană nu are amploarea perioadei ciceroniene, dar nici concizia pregnantă, vibrantă a construcțiilor lui Tacit. Curge îndeobște în cadențe fluente și realizează dimensiuni mijlocii. Se întîlnesc totuși semnificative abateri de la normele clasice : construcția interogativei indirecte cu modul indicativ, preferința pentru completiva introdusă prin *quod*, „că", în locul acuzativului cu infinitiv, sau pentru utilizarea cazurilor cu prepoziție în locul cazurilor simple ca în limba vorbită a timpului ; cf. Nicolae I. BARBU, *Istoria literaturii latine, de la 69—476 e.n.*, București 1962, pp. 351—353.

[49] L. GARGANTINI, *Richerche intorno alla formazione dei temi nominali nelle Metamorfosi di Apuleio*, în *Rendiconti dell'Istituto Lombardo*, XCVII, 1963, pp. 33—43.

[50] COCCHIA, *op. cit.*, pp. 307 și pp. 246 ; 252—253 ; 296 etc. La pagina 273 semnalează că gestul efectuat de tînărul care străpunge ursul, unde se ascundea un tîlhar, trimite la cel făcut la ospățul lui Trimalchio de un fictiv Aiax ce taie un mistreț (Apuleius, 4,21) ; cf. și PARATORE, *La novella in Apuleio*, p. 103.

[51] Vincenzo CIAFFI, *Petronio in Apuleio*, Torino 1960 ; cf. și PARATORE, *La novella in Apuleio*, pp. 15—16.

[52] MARCHESI, *op. cit.*, p. 372 notează : *Apuleio è un ricreatore di favole, anzi che un creatore di tipi* (ca Petroniu).

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

# VIII

# SOARTA FORMULELOR ROMANEȘTI ANTICE

**Romanele necunoscute și așa-numitul roman creștin — Influența romanelor antice asupra succesoarelor medievale și moderne — Continuitate și discontinuitate în evoluția genului.**

ROMANELE conservate total sau parțial nu sînt singurele care s-au scris în antichitate. În diverse mărturii antice, se consemnează titluri mai mult sau mai puțin îndoielnice ale altor romane grecești. Este probabil că atît în faza presofistică, adică în secolele I cît mai ales în perioada de apogeu a literaturii romanești grecești, în secolele al II-lea și al III-lea e.n. s-au scris destul de multe romane care au pierit fără urme. Întrucît considerau genul ca destinat unui amuzament mai degrabă vulgar, criticii literari și filologii n-au informat asupra existenței unor asemenea romane. Nu este exclus să se fi citit și romane latine, ulterior pierdute o dată cu atîtea opere literare prețioase și considerate de antici ca foarte importante. Succesul de care se bucurau romanele nu merita puțina considerație acordată lor de filologi și popularitatea genului în antichitate și mai tîrziu este relevantă în acest sens. Dar aceasta reprezintă o altă problemă.

Totodată au continuat să se înmulțească preromanele și alte opere literare limitrofe genului romanesc, de fapt înrîurite de factura specifică acestuia. În plină efervescență a preocupărilor filologice la începutul secolului al V-lea e.n., Martianus Capella scrie o asemenea lucrare tributară erudiției mitologice și gramaticale, dar influențată de tiparele romanești. Preromanul se numea *Căsătoria lui Mercur cu Filologia.* Ultimile secole de existență ale societății sclavagiste antice aduc un reviriment notabil al interesu-

lui pentru roman. De aci, în mărturiile timpului, sporirea aluziilor la romanele grecești și latine, ca și construirea unei baze prețioase pentru perpetuarea formulelor românești în literatura bizantină.

De altfel filonul romanesc pătrunde și în literatura noilor culte religioase care se propagă rapid în ultimile secole ale Imperiului roman. Romanescul descoperă aci un cîmp proaspăt, fertil și foarte favorabil. A rezultat de mai sus că *Măgarul de aur* contează în mare măsură ca un roman isiac. Mitologia noilor culte, fecundă în evenimente extraordinare, deschise spre o invenție inepuizabilă, receptează ușor tiparele românești. Faptele miraculoase ale zeilor respectivi, Mithra și alții, ofereau un teren lesnicios tranziției de la mit la preroman.

Alexis Chassang se referea în secolul trecut la o literatură romanescă, strecurată în povestirile apocrife, ce proliferau la periferia teologiilor mozaică și creștină. Astfel el opinează pentru constituirea unor narații iudee fictive, care voiau să amuze.[1] De asemenea, ereticii creștini și chiar unii scriitori ortodocși fabricau evanghelii apocrife, legende ale sfinților, în special ale anahoreților deșertului. Circulau veritabile preromane, unde se relatau aventurile pioase ale fiului de rege, crescut în lux și moravuri libere și ulterior iluminat de un ermit ; în ciuda împotrivirii părintelui său și a altor împrejurări vitrege — reziduuri ale vechii Tyche grecești — el părăsește îndestularea, rătăcește mult, în cele din urmă își regăsește îndrumătorul și moare lîngă el.[2] De aceea savanții vorbesc de un roman creștin hagiografic și apologetic.[3] Chiar așa-numitele vieți ale apostolilor conțin numeroase elemente românești. În aceste biografii apocrife abundă aventurile, se regăsește chiar și motivul dragostei, desigur sublimat — de pildă tînăra fată creștină este salvată dintr-un lupanar pentru gloria lui Crist — și alte componente ale structurilor romanului.

Cea mai elocventă mărturie de asemenea literatură, greu de situat în sfera romanului propriu-zis sau imediat dincolo de limitele ei, o constituie *Confesiunea* lui Cyprian. Acest „roman" se integra într-o trilogie, ce urmărea să restituie biografia unui episcop al Cartaginei. Prezentat inițial ca

magician și demonolog, el ar fi fost înfrînt într-o întrecere în știința supranaturalului de o creștină din Antiohia, numită Iustina. Demonologul este profund zguduit, imploră mila lui Crist și a cetățenilor creștini din Antiohia, se creștinează și după multe și miraculoase aventuri este martirizat de păgîni. Tiparele romanești funcționează mai clar ca în alte povestiri similare în acest text de mare succes, redactat în greceşte între 360 și 370 e.n. și tradus ulterior în latinește și în limba coptă. Pe de altă parte, evident influențată de romanul latin al condiției umane, *Confesiunea* exprimă o sete arzătoare de cod de viață elevat, prospectare febrilă, dar în spiritul teologiei creștine, a semnificațiilor existenței și posibilităților de act și trăire umană.

*

Nutrit din substanța istoriografiei antice, la rîndul său romanul a contribuit la modelarea necontenită a tiparelor genului istoric. Influența romanului s-a exercitat mai pregnant asupra istoriografiei latine.

Tabloul dezvoltării istoriografiei grecești consemnează o pluralitate a direcțiilor, între care se evidențiază o tendință de cercetare și redactare aproape științifică a istoriei, reprezentată mai ales prin Tucidide și Polibiu. În schimb istoriografia latină s-a dezvoltat mai ales ca gen al cercetării morale și moralizatoare a existenței umane și ca sistem de structuri literare. De altfel anticii înșiși afirmau vocația literară, beletristică a istoriografiei latine, estimată ca gen oratoric sau ca poezie în versuri libere ; ceea ce revine aproape la același lucru, adică la judecarea scrierii istoriei ca literatură beletristică. Dionis din Halicarnas considera istoriografia ca testimoniu de retorică (Dionis, *Despre Tucidide,* 9), iar Cicero, socotind istoria ca lucrare oratorică prin excelență, afirma că ea trebuie scrisă cu talent, cu elocință și abundență (Cicero, *Ad Fam.* 5, 12, 3) ; cititorilor, întîmplările să li se pară plăcute, să le ofere desfătare, iar autorul să cînte gloria *(ibidem,* 5, 12, 4 ; 5 ; 7). La rîndul său Quintilian a calificat istoria ca poezie în versuri libere, *carmen solutum* (Quintilian, 10,1).

Romanul și filoanele romanești au acționat, după părerea noastră, în mod constant asupra istoriografiei latine. Ecouri ale aventurosului romanesc se pot decela încă în opusculele istorice ale lui Salustiu și mai ales în ampla istorie a Romei alcătuită de Titus Livius. Apariția *Satyriconului* trebuie să fi impulsionat în mod sensibil presiunea romanescului asupra genului istoric. Publicul roman exercita o influență manifestă în favoarea acestei presiuni. Chiar dacă nici unul dintre istoriografi nu-l citează în primele secole pe Petroniu, din motivele mai sus expuse (ei reprezentau cu toții un gen nobil, am spune academic), acești scriitori l-au citit cu pasiune. Nu ni se pare de loc incidentală factura romanescă a operelor celui mai mare prozator latin, istoricul Publius Cornelius Tacitus. Deși n-a scris romane propriu-zise, Tacit a fost ca temperament un romancier autentic, unul dintre cei mai talentați din literatura universală. Geniu complex, Tacit a scrutat ca nimeni altul psihologia umană și a reflectat asupra condiției ei. În același timp, el a condus arta racursiului spre o perfecțiune aproape unică în literatura mondială. În spirit stoic, dar și dialectic, el a dezbătut valorile umane, degradate după opinia lui, a glorificat libertatea spiritului omenesc, a căutat să prospecteze dilemele cele mai dramatice. Totodată, în narația sa, amplificată oratoric, totuși de o densitate uimitoare (s-a spus că istoricul redacta febril ca un poet al cafenelelor, care în focul inspirației trece de marginile hîrtiei și scrie anumite cuvinte pe masă, unde ele și rămîn, conferind frazei o concizie insolită), Tacit practică narația substanțială, bogată în invenție, accesibilă aventurosului. De aceea în ansamblul operei sale noi afirmăm că se pot identifica cel puțin cîteva preromane : cel al lui Agricola, în biografia vibrată pe care i-o scrie Tacit [4], cel al tragicelor evenimente din anii 68—69 (în *Istorii*), cele ale lui Tiberiu și Nero (în *Anale*). La nevoie se pot desluși și nuvele tragice cum sînt descrierile morții lui Petroniu sau Seneca. Componenta erotică lipsește, dar oare ea nu este absentă și în *Romanul lui Alexandru* ? Iar în *Satyricon* persiflarea sa incisivă n-o compromite fără cruțare ? Ni se pare clar că arta majoră a istoriografului datorează ceva

lui Petroniu, în pofida opoziției reale între spiritul grav, aproape stoician al lui Tacit și forma mentală epicureică, ostentativ ironică, a celebrului său antecesor. Desigur însă că nu negăm nici o clipă originalitatea tulburătoare a marelui Tacit, acest scriitor care a prefigurat în același timp pe Balzac și pe Dostoievski. Oricum, Tacit se situează mai aproape de roman decît autorul *Cyropediei* și alți făuritori de opere, totdeauna considerate ca proxime genului romanesc.

Chiar și biografiile suetoniene și post-suetoniene ale cezarilor romani rămîn îndatorate valențelor romanești prin gustul aventurosului, în ciuda stilului lor intenționat arid, rece. Istoriografia epocii tîrzii apare ca manifest receptivă față de unele vocații ale romanului. Cel mai important dintre istoricii care-i succed lui Tacit, Ammianus Marcellinus, ilustrează limpede simpatia față de experiențele romanești. În ampla sa *Istorie*, el alcătuiește un mic preroman al faptelor lui Iulian Apostatul, împăratul filozof. Structurarea aventurilor și deliberările asupra stilului existențial sugerat de acest personaj, asupra limitelor condiției umane, puse în lumină de moartea lui, apar ca foarte concludente. Imaginea lui Alexandru fascinează personajul lui Amian, dar vocațiile lui abordează zonele marilor interogații ale filozofiei, străine sau rămase exterioare substanței eroului romanelor consacrate vieții marelui cuceritor macedonean. Istoriografia latină se mărturisește astfel ca unul din precursorii romanului modern, așa-zis serios, ostil arabescurilor umorului popular, rușinat de savoarea cotidianului.

*

Popularitatea romanelor antice — și îndeosebi a celor grecești — este limpede atestată de frecvența fragmentelor de roman din manuscrisele medievale.

Dar oricît ar părea de neverosimilă, s-a enunțat totuși aserțiunea că geneza romanului medieval și chiar modern n-ar datora nimic precursorului său antic. [5] Autoritatea celor care au formulat asemenea afirmații nu poate totuși elucta evidența continuității romanului. Este oare de crezut că primii romancieri medievali și moderni să fi citit romane

antice și totuși să fi refăcut experiența romanescă, independent de asemenea lecturi ? Desigur unele procedee și motive au fost redescoperite, însă formula romanului grec era cunoscută și trebuia să exercite măcar parțial o influență fertilă. Apariția romanului medieval nu constituie un fenomen livresc, căci a fost impusă de exigențele publicului într-un context istoric dat, însă experiența sa a încorporat de la bun început unele valențe ale precursorilor antici. Cu atît mai mult s-a impus experiența antică după marele elan al Renașterii către cultura greco-romană. De altfel există și date directe, nemijlocite care ilustrează continuitatea romanului.

Romanul bizantin a funcționat ca agent de legătură. El conservă cu fidelitate structura romanului erotic grec, exagerînd însă efuziunile sentimentale și estompînd, convenționalizînd intens scenografia acestuia, contextul istorico-social. Artificializarea structurii romanului grec contribuie însă la cristalizarea ei, la transmiterea în matrice încremenite spre experințele ulterioare. Secolul al XI-lea marchează o înflorire remarcabilă a literaturii romanești bizantine. Se consemnează ca autori mai importanți de romane bizantine — în general inspirate de Heliodor — Theodoros Prodromos, Eustathios Macrembolitul, Constantin Manasses. Concomitent romanele Troiei și ale lui Alexandru pătrund prin ecouri notabile în unele cronici bizantine ca cea a lui Malalas. La curtea din Constantinopol se retraduce din persană *Romanul lui Alexandru.*

Aceste romane n-au acționat imediat asupra formării genului romanesc occidental. Totuși limba greacă era cunoscută — și odată cu ea producția romanescă hellenică — în Anglia și în Irlanda. Pe deasupra, existau versiuni latine citite cu aviditate. Preferința publicului se îndrepta tot spre romanele eroice, cel al lui Alexandru și cel al războiului troian. Romanele umoristice erau mai puțin gustate. Pentru războiul Ilionului se preferau lui Homer romanele falșilor Dares și Dictys.

Primele romane medievale sînt de altfel scrise în versuri și se diferențiază de cîntecele de gestă numai printr-o formă mult atenuată ritmic, fără strofe, reducîndu-se la

rimă împerecheată, ca în tragedia franceză ulterioară și practicînd versul octosilabic. Subiectele și tiparele lor proveneau de altfel din precursori antici, căci către 1150 s-au scris *Romanul Tebei*, *Romanul lui Enea*, *Romanul Troiei*. Mai mult decît atît, în secolul al XIV-lea, unul din romanele franceze ale Troiei este tradus în greceşte. În congruenţă cu gustul epocii, elementul aventuros este convertit în fapt cavaleresc. Alexandru devine un rege cavaler, un paladin.[6] În Franţa apar în secolul al XIII-lea și romane cavalereşti în proză. Sprijiniţi de truveri, autorii unor asemenea romane conservau alături de tiparele specifice literaturii cavalereşti și unele clişee generate chiar în antichitatea greacă. *Istoria lui Apollonius, rege al Tirului*, este și ea refăcută în secolul al XII-lea după modelul antic. Totodată, povestea *Matroanei din Efes* și cea a Psychei sînt într-un fel cunoscute și prelucrate. Într-un poem din secolul al XIII-lea apare și un ecou al *Măgarului de aur*. Acest poem, intitulat *Asinarius*, relatează aventurile unui măgar, fiu de regină, care ducea o existenţă dedublată ; era cînd asin, cînd om pînă ce, după nuntă, socrul i-a ars pielea de măgar. De asemenea se pot recunoaşte urme ale viziunii adoptate de Heliodor : fatalitatea iubirii din romanele cavalereşti este grăitoare în acest sens.[7]

Renaşterea intensifică interesul pentru romanul grec și pentru cel bizantin. În special Heliodor este citit cu pasiune și utilizat de feluriţi scriitori. Tasso, care modelează naşterea Clorindei după modelul naşterii Charicleei, Cervantes, Shakespeare, Calderón, Thomas Hardy, îl cunosc și-l imită uneori. Îl preţuia chiar și Rabelais. La rîndul său Racine și-a petrecut tinereţea devorînd romanul lui Heliodor. În tragediile sale, se pot recunoaşte caractere feminine modelate de influenţa Charicleei și situaţii ce amintesc pe Heliodor. Deznodămîntul din *Pastor Fido* a lui Guarini este inspirat de Heliodor. Acelaşi Shakespeare a utilizat romanul lui Apollonius, rege al Tirului, în *Pericles*. La rîndul său Rabelais a cunoscut și folosit pe Lucian din Samosata. Traducerea romanului scris de Longos de către Amyot a stimulat interesul pentru *Dafnis și Chloe*. Goethe îl admira sincer și pasionat. Încă înainte de marele scriitor german,

Boccaccio l-a utilizat în unele creații. În Anglia, George Moore a scris romane pastorale sub influența lui Longos, iar Bernardin de Saint-Pierre a receptat de asemenea înrîuririle romancierului grec. Din același autor descind melodrama pastorală *Dafni* a sicilianului de origine spaniolă Emanuele Astorga din secolul al XVIII-lea ca și *Myriam și Dafnis* a germanului Offenbach, *Dafnis și Chloe* a lui Maurice Ravel. Apuleius a beneficiat și el de stima multor scriitori. Unele nuvele sînt utilizate în *Decameron*, de Cervantes, de La Fontaine în fabule, de Shakespeare, de Rabelais. Basmul lui Psyche, după ce inspiră romane cavalerești, influențează pe Corneille, Molière, La Fontaine. Totodată povestirea *Amor și Psyche* pătrunde în arta figurativă, în frescele lui Rafael, în creațiile plastice ale lui Canova, Prud'hon, Traballesi, Appiani, Sabatelli.

Gloria *Satyriconului* a strălucit mai tîrziu. De altfel cel mai bun manuscris a fost descoperit abia în 1663 la Trau, în Dalmația. Succesul a intervenit însă rapid, încît în 1694 un ofițer francez, un anume Nodot, a imprimat la Rotterdam fragmente care completau fericit pe cele autentice. Falsul acestui Nodot a fost totuși demascat după o oarecare ezitare. La Fontaine prelucrase *Matroana din Efes* și la Bruyère a introdus în *Caracterele* sale personaje cu numele de Giton, Trimalchio și Carpus. Încă în 1603—1607 John Barclay publicase un roman satiric, intitulat *Euphormion*, inspirat de Petroniu. Voltaire și Diderot citează și apreciază *Satyriconul*. S-au dramatizat anumite fragmente din romanul lui Petroniu, s-au executat picturi inspirate din *Matroana din Efes*, iar la curtea regilor Franței s-a pus în scenă cu mult fast *Satyriconul*, cu aproape trei secole înaintea filmului lui Fellini.

În țara noastră cunoașterea romanului grec se întemeiază pe o veche și remarcabilă tradiție. *Etiopicele* cunoscute sub titlul de *Iliodor*, erau citite cu pasiune. Dimitrie Cantemir menționează romanul lui Heliodor în prefața *Istoriei ieroglifice* și mărturisește că și-a întocmit planul după modelul formulelor romanești grecești. Chiar înaintea lui Cantemir, romanul lui Heliodor constituia cartea preferată a fiicei lui Ieremia Movilă.[8] La îndemnul episcopului de

Roman, logofătul Toma Dimitriu a tradus în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea romanul lui Heliodor. Originalul n-a fost încă descoperit și tălmăcirea n-a fost niciodată tipărită. Totuși traducerea s-a bucurat de o mare popularitate în Moldova, unde circula intens, așa cum atestă existența a douăsprezece copii manuscrise. Cea mai veche a fost întocmită în 1773 de Grigore Ilievici, pisarul Mitropoliei Moldovei. Urmează copii din anii 1781, 1782, 1784, 1786, 1792, 1804 etc. Traducerea era alcătuită scrupulos și atesta cunoașterea temeinică a celor două limbi. Topica greacă este conservată cu rigurozitate. Iată cum se redă începutul romanului într-una din aceste copii: „Cînd ziua zîmbea și soarele cu totul lumina vîrfurile munților, bărbați cu arme tîlhărești, ivindu-se din munte (carele se înalță către ieșirile Nilului și către gura ce să numește a lui Iracleu) și puțin apropiindu-să, petrecea cu ochii marea ce era supt munte și întîi slobozînd vedeară peste luciu, fiindcă nici-o corabie nu să vestea lor spre vînat tîlhăresc, se pogora cu privirea la țărmurile mării, ceale de aproape unde aceasta s-au văzut." [9]

Romanele grecești au continuat să fie traduse ajungîndu-se pînă la tălmăcirile moderne ale secolului nostru. *Dafnis și Chloe* a fost tradus de regretatul profesor Constantin I. Balmuș în 1922. Tălmăcirea a fost reeditată în 1956 în cadrul Bibliotecii pentru toți, Editura de stat pentru literatură și artă. Ulterior, adică în 1964, a apărut traducerea lui Petru Creția la Editura pentru literatură universală. De asemenea în „Biblioteca pentru toți" apare o nouă tălmăcire a lui Heliodor și reeditarea traducerii lui Petru Creția din Longos.

Romanul latin a pătruns mai tîrziu în aria culturii românești. Povestirea *Amor și Psyche* a fost tradusă în 1890 la București de Mih. de Bonacchi și de Gheorghe Popa-Liseanu în 1924, la editura Casei școalelor. Prima traducere integrală a *Măgarului de aur* a fost publicată de I. Teodorescu în 1958 la Editura de stat pentru literatură și artă și reeditată în 1968 în colecția „Biblioteca pentru toți". Cea dintîi traducere românească a *Satyriconului* a fost tipărită în 1923 de regretatul I. M. Marinescu la Cultura

națională, colecția „Clasicii antici". Autorul acestor rînduri a publicat în colecția „Biblioteca pentru toți", 1967 a doua tălmăcire a *Satyriconului*. În ultimii ani a apărut o serie de studii consacrate anumitor aspecte ale *Satyriconului* în revista științifică *Studii clasice* și în alte periodice.

*

Evoluția multiseculară a romanului reține deci prestigiul prototipului antic și continuitatea structurilor romanești.

În condițiile date, ni se pare manifestă utilizarea conștientă a structurilor romanului grec în literatura romanescă barocă a secolului al XVII-lea e.n. Ca și tragicomediile, romanele franceze din această epocă sînt modelate după exemplul lui Heliodor. Alexandre Hardy, creatorul tragicomediei, a și scris în 1623 o piesă cu titlul *Les chastes et loyales amours de Théagène et de Chariclée, réduites du grec de l'histoire d'Héliodore en huit poèmes dramatiques, ou théâtres consécutifs*. În 1622 se reprezintă o tragedie a lui Gilbert cu titlul de *Théagène*, iar în 1695 o alta, redactată de Duché, cu numele de *Théagène et Chariclée*.

Romanele acestei epoci se reduc de fapt la invenția unor situații extravagante, la narație pură, destinată delectării. „Romanul baroc marchează un grad zero", afirmă Albérès [10], căci el abundă în episoade erotice, în expediții, lupte, naufragii, alianțe, trădări, evaziuni, scrisori furate și rătăcite etc., deci de fapt în motive și tipare evident marcate de experiența romanului grec. Ulterior, paralel cu învestirea genului cu noi valențe, continuă să se scrie romane de aventură pură. Structura respectivă pare împinsă spre zone literare periferice, dar beneficiază de o audiență încă notabilă. Interesul publicului pentru supraproducții și seriale de aventuri ni se pare elocvent. Acest tip de cinematograf este încă fidel străbunului său romanesc. Romanul baroc a asigurat conservarea structurilor practicate de Chariton și de Heliodor pînă în zilele noastre. Lungul serial al aventurilor Angelicăi atestă o fidelitate am spune înduioșătoare (!) față de formula romanului grec : soți care sînt despărțiți, însă care continuă să se iubească în pofida unor adultere

trecătoare, lupte pe mare și pe uscat, aventuri desfășurate în decor exotic, uneltiri ale unor ființe diabolice, dejucate în ultimă instanță de puritatea și de bravura protagoniștilor.[11] S-ar spune că B. Broderie și realizatorii scenariului sau romanului aflat la baza serialului s-au străduit intenționat să pastișeze minuțios structura romanelor grecești.

Tensiunea problematică pătrunde progresiv și în zonele rezervate cîndva ficțiunii nude, aventurosului simplist. Ilustrativă ni se pare evoluția romanului polițist, unde în interiorul structurilor tradiționale se propagă analiza mobilurilor psihopatologice — mai ales la James Hardley Chase — sau a contingențelor sociale — la Chase și îndeosebi la Raymond Chandler.

Într-adevăr diacronia romanului reliefează nu numai continuitate ci și discontinuități, sau mai pertinent spus, unitate a continuității și a discontinuității. Din orchestrația romanelor antice, succesorii lor medievali și postmedievali n-au reținut decît tiparele construcției unei ficțiuni efervescente. Infrastructurile romanelor latine n-au interesat și n-au fost multă vreme nici înțelese. Elaborarea unor noi structuri romanești, transcenderea invenției gratuite în secolele al XVIII-lea și mai ales al XIX-lea — epocă de mari mutații în istoria genului, de explozie a unor noi forme și modalități — nu se realizează pe baza revelării dezbaterilor implicite și explicite asupra condiției umane din romanele latine. Ele sînt impuse de exigențele dezvoltării societății, culturii și științei timpului, de progresul social și spiritual, de amplificarea masivă a informației recepționate de oamenii vremurilor noastre, de sensibilizarea sporită a conștiinței scriitorilor.

Nu datorează nimic precedentului oferit de prototipul latin nu numai Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute și Michel Butor, exponenții noului roman francez sau romancierii secolului al XX-lea care explorează ostentativ avatarurile condiției umane, francezii Albert Camus sau André Malraux, americanii William Faulkner, Ernst Hemingway, John Dos Passos, italienii Italo Svevo, Alberto Moravia ori însuși Franz Kafka, dar nici măcar marii scriitori ai secolu-

lui al XIX-lea, citați sumar în alte capitole, Balzac, Stendhal, Dostoievski sau Tolstoi, Proust, Zola, de altminteri prefigurați de un Laclos, care exprimă cu toții idei atît de fertile și de diverse, practică structuri artistice atît de variate, ireductibile la tabloul mult mai simplu al activității romanești antice, sau al zonelor limitrofe ei, cum ar fi istoriografia, unde am deslușit un anumit filon ce corespunde întrucîtva romanului de profundă reflexie asupra contingențelor existenței.

## NOTE

[1] CHASSANG, *op. cit.*, p. 240.
[2] CHASSANG, *op. cit.*, pp. 250—298.
[3] GRIMAL, *Romans grecs et latins*, p. XXII.
[4] Cf. Eugen CIZEK, *La structure du temps et de l'espace dans l'Agricola de Tacite*, în *Helikon*, VII, 1968, pp. 238—249. În acest studiu noi afirmăm amestecul genurilor la originile compoziției opusculului, dar combinarea arhetipurilor nu repugna de fel nici celor mai autentici dintre romancieri.
[5] Albert THIBAUDET, *Réflexions sur le roman*, Paris 1938, p. 114 și ALBÉRÈS, *op. cit.*, p. 14, care afirmă că romanul modern n-ar fi beneficiat de tradițiile și convențiile antichității, întocmai ca arhitectura gotică. Pierre DAIX, *Șapte secole de roman*, trad. rom., București 1966, p. 6 opina că moștenirea romanescă antică „n-a devenit accesibilă decît în vremea Renașterii". Toate aceste puncte de vedere sînt total eronate. Continuitatea romanului este de altfel judicios afirmată de alți cercetători: LAVAGNINI, *op. cit.*, p. 56 etc.
[6] CHASSANG, *op. cit.*, pp. 439—442; DAIX, *op. cit.*, pp. 9—10.
[7] MAILLON, *op. cit.*, p. XCV.
[8] MARINESCU-HIMU, *op. cit.*, p. 228.
[9] Maria MARINESCU-HIMU, *Romanul grecesc „Etiopica" al lui Heliodor în traducere românească*, în *Hrisovul*, V, 1945, pp. 7—20.
[10] ALBÉRÈS, *op. cit.*, p. 14.
[11] Mai mulți cercetători ai romanului grec au semnalat analogiile cu filmul melodramatic din sec. XX: cf. RATTENBURY, *op. cit.*, p. XXII.

# IX

## CONCLUZII — CELE DOUĂ SISTEME ROMANEȘTI

ANALIZA diacronică a romanelor antice relevă deci o polifonie bogată de motive și de procedee compoziționale-stilistice, în pofida tendinței manifeste spre formalizarea riguroasă a construcției romanești. Temele și tiparele antice au fost preluate de succesorii medievali sau moderni ai romanului antic și au servit ca surse ale dezvoltării genului. Romanul antic n-a atins niciodată varietatea și profunzimea de idei și mijloace a celui modern, dar a oferit un exemplu de compoziție riguroasă, minuțios articulată, investită cu o notabilă capacitate de a sugera mecanisme structurale complicate. Totodată, el a oferit mostre de invenție captivantă. Există în romanele antice pasaje de înaltă valoare artistică, impregnate de emoție vibrantă sau de sugestivitate comică remarcabilă. *Măgarul de aur* și mai ales *Satyriconul* se numără printre cele mai bune romane ale literaturii universale. Există de asemenea pagini de elevată puritate, de emoție autentică în romanul lui Longos și chiar în cel al lui Achilleus Tatios, iar în ciuda artificialității scenografiei, Heliodor se orientează perfect printre meandrele unei intrigi atît de complicate.

Se pot constata variații importante în evoluția romanelor antice. Romanele grecești ale secolelor al II-lea și al III-lea e.n. aduc față de precursoarele lor nu numai rafinarea expresiei, șlefuirea compoziției și stilului după exemplul celei de a doua sofistici, ci și deplasarea accentului în motivația fundamentală: funcția Soartei capricioase, Tyche, sporește în importanță, dimensiunile aventuroase ale intrigii cîștigă în pregnanță. Romanul umoristic dezvoltat și el în secolul al II-lea, deci sincronic cu marile romane erotice, elimină aproape complet intriga sentimentală. La rîndul său, Apuleius implică o optică filozofică total diferită de cea a lui Petroniu, opusă viziunii acestui epicureu, con-

vins că fericirea și nefericirea, codul de viață funcțional trebuie căutat și limitat riguros la realitatea imanentă.

Dar în pofida acestor variații și a altora, tabloul dezvoltării romanelor antice poate reduce pluralitatea oscilațiilor romanești la două modele fundamentale, *la două sisteme de organizare a motivelor și tiparelor : romanul grec al aventurii efervescente și romanul latin al condiției umane.*

De altfel nu trebuie neglijat faptul că majoritatea romanelor apar în 3—4 secole de dezvoltare istorică : I î.e.n. — al II-lea e.n. Mai mult decît atît, romanele cele mai cunoscute se scriu într-un răstimp de ceva mai mult de un secol, în a doua parte a veacului I e.n. și în cel următor e.n.

Într-adevăr, aceste două sisteme se definesc numai în complexul relațiilor reciproce, numai prin opoziția lor, de altfel departe de a fi totală. Structurile acestor două mari tipuri de romane se decantează realmente și pot fi înțelese de noi ca atare numai în conexiunea lor. Ambele dețin în comun un repertoriu de invariante tematice, prezente într-o rețea de situații complicate, care se rezolvă și se refac pe un lung lanț, pînă la deznodămîntul final în genere fericit, lanț plin de obstacole în calea protagoniștilor, de surprize, întorsături neașteptate, peregrinări ample pe mare sau pe uscat, quiproquo-uri. Savantul Fritz Wehrli a reconstituit migălos acest repertoriu comun, întrucît și-a propus să demonstreze unitatea romanului antic. Printre altele, Wehrli a consemnat comunitatea aventurilor cuplului și rivalilor săi, călătoriile periclitate de tîlhari, furtunile pe mare, starea letargică, magia, fidelitatea amorezilor și separarea lor, diverse motive nuvelistice etc.[1] Fritz Wehrli notează însă numai elementele comune, numai unitatea și nu și opoziția din interiorul acestei unități, făurită adesea pe baza unor contraste. Opozițiile se manifestă pregnant și definesc, delimitează unitatea tot atît de concret ca și omologiile. De altfel, am remarcat că și unitatea romanului grec integrează opoziții, iar unitatea celor două romane latine nu se poate înțelege fără contrastele dintre ele.

Romanul grec menține consecvent primatul intrigii, al comunicării față de comentariu, urmărește delectarea cititorilor numai prin narația în care evenimentele se acumu-

lează generos. Substanța romanelor citează inițial două și apoi trei tipuri de civilizație, fără a le restitui vreodată complet. Psihologia personajelor funcționează îndeobște la un nivel elementar și nu comportă mutații esențiale sau — dacă totuși le implică — nu le motivează suficient. Aproape în toate romanele acționează dihotomia morală, de altfel superficial schițată, între eroi buni și răi, cu toții răsplătiți în ultimă instanță. Gustul aventurii, dragostea între doi tineri, capriciul soartei, mînia unui zeu, intervin ca mobil principal, generează situația narativă originară și mențin intriga. Organizată pe sertare, povestirea relatează obiectiv desfășurarea unor evenimente, care se divid pe paliere diferite, pînă la reunirea finală a eroilor, ale căror aventuri se desfășoară deci separat. Uneori se recurge la încadrări ale narațiilor într-o povestire-cadru și se introduce autobiografia fictivă. Stilul este influențat de retorică, imaginile schițează, serios sau parodic, grandilocvența gestului, comportă descrieri elegante și monologuri sonore.

Romanul latin operează cu o infrastructură filozofică, restituie dezbaterea posibilităților umane, condiția omului, relațiile lui în societate, caută un stil de existență. Autorii nu se străduiesc să cunoască piesaje exotice sau să-și recupereze logodnicele : periplul lor experimentează mijloacele de viață cele mai congruente. De aci rezultă tensiune reflexivă, problematică de profunzime, mai mult sau mai puțin clar subliniată. Cu toate rătăcirile lor, eroii romanului grec nu se simt înstrăinați în contextul respectiv. Dimpotrivă, antieroii lui Petroniu și lui Apuleius suferă — în tipul de civilizație unic pe care-l construiește autorul după modelul celui real — de o anumită alienare de altfel temporară, depășită cu ajutorul trăirii iluminate de valențele filozofiei. Personajele apar divizibile după vitregia sau bunăvoința destinului lor exterior și interior, însă nu se grupează în rele și bune și nu sînt răsplătite în funcție de o asemenea vocație morală.[2] Totuși ele se învederează ca adevărate caractere. Peisajul social în care acționează acești antieroi aparț foarte atent reconstituit, dar îndeobște în tehnica dinamică a racursiului. Realismul se îmbină cu unele procedee expresioniste, realul se conjugă cu fantasticul.

Intriga se desfășoară la nivelul narației la persoana întîi, ce luminează peripețiile și peisajul în măsura în care intră în raza vizuală a protagonistului, conferindu-le o adîncime notabilă și virtuțile unei bune producții cinematografice. Totodată narația se sincronizează cu trăirile personajelor, investindu-le cu o prezență extrem de acută. Comunicarea unor evenimente imaginare este activ completată de comentarea lor multilaterală, mijlocită sau nemijlocită. Anumite evenimente apar povestite naratorului protagonist de alte personaje și evidențiază adesea filonul așa-ziselor *fabulae Milesiae*. Efectele comice variate, extinse de la umorul subțire pînă la burlescul cel mai gros, se inseră cu mare succes : ironia și parodia literară și neliterară abundă. Repertoriul de aventuri al romanului grec este trecut prin filtrul parodiei sclipitoare. În opoziție cu unitatea stilistică a romanului grec, se tinde spre pluralitatea conștientă a stilurilor. Se apelează frecvent la lexicul și sintaxa limbii vorbite a epocii.

Iată cum s-ar reprezenta opozițiile dintre cele două sisteme de tipare și de motive :

| *Romanul grec* | *Romanul latin* |
|---|---|
| — intrigă bogată | — intrigă bogată |
| — aventuros (+ erotic uneori) | — aventuros dar și infrastructură filozofică |
| — motivație esențială prin jocul destinului (și al dragostei) | — motivație esențială prin căutarea unui stil de viață adecvat, care să implice restabilirea condiției umane. |
| — narație pe sertare, obiectivată și relatată de autor pe paliere diferite sau prin încadrări | — narație numai la persoana întîi a unor situații de prezență imediată, într-un context social minuțios redat și criticat. |
| — fond serios și uneori umor | — umor și uneori fond serios. |
| — stil unitar | — amestec de stiluri, în care nu lipsesc elementele populare. |

Această opoziție este însă relativă și se elucidează în cadrul unor active influențe reciproce. Nu subscriem punctului de vedere al cercetătorilor care consideră că cele două tipuri de roman antic au evoluat separat, fără contacte și corelații. [3]

Inventarul tiparelor aventurilor atestă limpede, cum am mai subliniat, influența romanului grec asupra celui latin, indiferent dacă matricele hellenice sînt sau nu parodiate. Contribuția latină la modelarea continuă a romanelor grecești a fost de asemenea importantă, deși aproape total negată de filologii moderni. Apariția umorului, a parodiei și a ironiei feroce în romanul grec, ca și cea a observației realiste datorează mult, după părerea noastră, precedentului strălucit reprezentat de Petroniu. Chiar dacă temele lui Lucian și Pseudo-Lucian n-au nici o legătură cu *Satyriconul*, filonul lor umoristic a fost încurajat de integrarea în roman a șarjei comice. Sau altfel spus, nu *Satyriconul* descinde din romane grecești comice — care există numai în ipotezele unor filologi — ci primii romancieri greci, de vocație umoristică, rămîn îndatorați lui Petroniu. Concretețea sporită a peisajului din romanul pastoral a putut fi și ea încurajată de precedentul petronian. Introducerea autobiografiei fictive în romanele grecești umoristice și la Achilleus Tatios, deși mult mai nedibaci realizată ca la Petroniu, sau poate tocmai din această pricină, pare inspirată de tehnica compozițională a *Satyriconului*. Filonul realist, plin de umor, din psihologia personajelor lui Achilleus Tatios, autorul altfel atît de îndrăgostit de arabescurile imagisticii acuzat retorice, ni se pare de asemenea modelat după exemplul lui Petroniu și al lui Apuleius. [4] Cruditatea, brutalitatea unor scene din romanul aventurilor lui Apollonius din Tir, s-ar putea de asemenea raporta la imagistica petroniană.

Deci în ciuda formalizării riguroase a unor sisteme de tipare, modelarea structurilor românești s-a realizat în condițiile unei bogate și variate experiențe literare, receptivă la unele mutații semnificative. Modelările și remodelările au încurajat amplificarea viziunii mijloacelor de expresie ale romancierilor.

Totuși, cea mai importantă constantă, invarianta invariantelor — fie-ne iertată formula — rămîne mesajul umanist al întregii diacronii romanești.

Toți romancierii greci și latini au crezut în om, în sentimentele lui, în zonele luminoase ale conșiinței. Toți — inclusiv Petroniu — au avut sentimentul acut al justiției, au condamnat răul și au elogiat binele, au încercat să se aplece asupra suferințelor și bucuriilor elementare, chiar dacă erau preocupați mai ales de invenția unei intrigi complicate. Tocmai acest mesaj umanist, acest cult al omului obișnuit, de pe stradă, cum am spune noi, și al rațiunii sale lucide, asigură în primul rînd perenitatea romanului antic

*București, septembrie 1969.*

## NOTE

[1] WEHRLI, *op. cit.*, pp. 136—152.

[2] Onesta pereche Tlepolemus-Charite este dimpotrivă răsplătită cu cel mai tragic sfîrșit. Dar, în acest mod, autorul sugera autenticitatea faptelor relatate de narator ca eveniment imediat, sincron narației, imposibil deci de prelucrat și ajustat după criteriile înnobilării.

[3] LAVAGNINI, *op. cit.*, p. 110 admite unele contacte, însă opinează pentru o dezvoltare în principal autonomă : *E noi ci troviamo dinanzi a due fiumi che potranno confluire e confondere le loro acque in un letto comune, ma scorrono ancora separati e paralleli, pur avendo sorgenti vicine e pur potendo fra loro scambiare di quando in quando un poco delle loro acque, grazie a rami secondari e rivoletti fra loro communicanti.* În realitate contactele au fost mult mai intense.

[4] Și WEHRLI, *op. cit.*, p. 135 notează că Achilleus Tatios și Chariton erau mai aproape de romanul latin. Ni se pare că Achilleus Tatios a fost inriurit de Petroniu, chiar dacă a cunoscut și urmat pe Lucian, așa cum demonstrează cu sagacitate J. SCHWARTZ, *op. cit.*, pp. 536—552.

## ANEXĂ

# ROMANUL GREC ŞI ORIENTUL APROPIAT

ÎN CAPITOLUL al doilea al cărţii am expus pe scurt punctul nostru de vedere în această privinţă. Romanul grec s-a format pe sol hellenic, în funcţie de exigenţele publicului epocii hellenistice şi a utilizat arhetipuri greceşti într-o sinteză inedită. N-am exclus însă posibilitatea ca el să fi împrumutat unele motive provenite din Orient.

Într-adevăr motivele povestirilor circulau intens, treceau destul de uşor dintr-o cultură în alta. Corăbierii transportau unele poveşti de pe un meleag pe altul. Totuşi, aci trebuie să ţinem seamă de similitudinile sau identităţile de structură mentală şi de poligeneza motivelor. Aceleaşi motive pot apărea în arii culturale diferite, izolate una de alta, în funcţie de nivelul dezvoltării social-istorice şi spirituale, de problematica poporului în cauză. Chiar împrumuturile se efectuează numai pe baza unor coincidenţe sau omologii de constituţie spirituală. Se utilizează adesea conceptul de roman şi pentru literaturile orientale, însă noi îl considerăm inadecvat. Într-adevăr, aproape toate povestirile orientale se situează în zonele mitului, în reţeaua tiparelor basmelor de toate tipurile, de care nu scapă niciodată. Stilul lor curge pe cadenţele basmului, într-o manieră uşor arhaizantă. Timbrul existenţei cotidiene, prezent în toate romanele greceşti, lipseşte în povestirile Orientului. Unele povestiri orientale pot fi considerate doar preromane. Romanul ca atare a apărut pe solul Helladei, atît de fertil în expansiunea culturală.

De altfel filiaţiile reale dintre romanul grec şi povestirile orientale n-ar putea fi detectate cu certitudine decît atunci cînd coincid în motive sau tipare anumite detalii caracteristice, clar circumscrise. Dar în romanele greceşti lipsesc aproape cu desăvîrşire detaliile comune cu povestirile orientale. Trebuie totuşi să repetăm că aceasta nu exclude ipoteza unor contacte destul de fertile dintre poves-

tirile orientale și romanul grec, oricît de anevoioasă ar fi astăzi reconstituirea lor.

Asemenea raporturi s-ar putea să fi existat și cu povestirile asiatice, babiloniene și feniciene. Babilonul a oferit destule motive literare culturilor învecinate. În stadiul actual, ni se pare însă imposibil a reconstitui aceste raporturi. De altfel, dacă înrudirea a existat, ea trebuie să fi împrumutat calea unor canale de legături destul de complicate, unor filiere care să fi introdus modificări importante în substanța materialului literar transmis.

Mai însemnată ni se pare analiza filiației posibile dintre romanul grec și literatura narativă a Egiptului faraonic și ptolemaic. Într-adevăr am notat prezența peisajului egiptean în numeroase romane grecești, aproape obligatoriu pentru desăvîrșirea periplului personajelor romanești hellenice. Este deci foarte posibil ca autorii care cunoșteau destul de bine realitățile Egiptului ptolemaic, roman și chiar persan, să fi venit în contact și cu unele povestiri locale. Chiar dacă lipsesc și în acest caz unele detalii relevante pentru filiații certe, ne permitem să semnalăm o seamă de elemente care ar putea la rigoare atesta asemenea contacte. Remarcăm de altfel că Gustave Lefebvre a consemnat similitudini ale unor povești egiptene cu Biblia și basme japoneze, dar și cu *Iliada* homerică.[1] De asemenea savantul francez a semnalat utilizarea povestirii-cadru și a analizei psihologice în povestirile egiptene.[2]

Astfel în *Povestea celor doi frați,* poate de origine feniciană și oricum de respectabilă vechime în interiorul culturii egiptene[3], apare o variantă a celebrului motiv hippolytic, utilizat în aproape toate romanele grecești. Ne referim la motivul geloziei între doi membri ai aceleiași familii, gelozie cauzată de perfidia soției unuia dintre ei. De asemenea întîlnim cele mai stranii, mai fantastice metamorfoze. Desigur nu este de loc obligatoriu ca grecii să le fi moștenit din această poveste, unde apar și elemente complet străine oricărui romancier grec, cum ar fi cruda automutilare a unuia dintre eroi. Iar o povestire din epoca ptolemaică, mai apropiată în timp de geneza romanului

grec, *Povestea lui Satni-Khamoïs,* n-are absolut nimic comun cu vreun roman grec.

În schimb *Povestea unui marinar* utilizează pe scară largă procedeul încadrării naraţiilor, tehnica naraţiei pe sertare. De asemenea *Povestea păcălirii regelui Nectonabo de către sculptorul Petisis* aduce în scenă nu numai un faraon egiptean familiar romanelor despre Alexandru, magul Nectanebo, aci numit Nectonabo, dar şi un timbru stilistic milezian care se împleteşte cu alura specifică basmului egiptean, dominat de paleta fantasticului.

Încă mai interesantă ni se pare aşa-numita *Poveste a naufragiatului,* din secolul al XVIII-lea î.e.n.. Aci se evocă pe registrul fantastic al basmului, aventurile unui egiptean, plecat pe mare şi naufragiat într-o insulă. Stăpînul insulei, Şarpele, îl primeşte bine şi-l trimite înapoi în Egipt, încărcat cu daruri. Relevantă este descrierea insulei, unde domneşte o natură magnifică, miraculoasă, asemănătoare celei din utopiile geografice greceşti. De asemenea şi în această povestire se recurge la structura încadrării naraţiilor. Aventurile sînt însirate de erou unui alt personaj, probabil un prinţ egiptean. Similitudinile apar deci mai pregnant conturate, deşi, firesc, autorii greci au putut să se adreseze nu direct acestei povestiri, ci relatărilor de călătorie ale fenicienilor. De asemenea, nu trebuie uitat faptul că unii cercetători întrevăd în această povestire un prototip al *Odiseei.*

Oprim aci evocarea posibilităţilor de analogie semnificativă, căci s-ar putea, desigur, propune şi alte exemple. De altfel noi nici n-am evocat cronologic povestirile egiptene, ci numai după afinităţile lor structurale cu romanul grec, căci în fond nici hellenii nu erau cu adevărat edificaţi asupra timpului în care se elaboraseră naraţiile pe care, eventual, reuşiseră să le cunoască. În concluzie ni se pare importantă frecvenţa omologiilor. Într-adevăr, în absenţa acelor detalii revelatoare pentru un împrumut cert, numai numărul nu lipsit de importanţă al similitudinilor generale apare ca edificator. Cel puţin unele din asemănările mai vagi pot dovedi că romancierii greci s-ar fi putut

parțial inspira din cîteva elemente ale povestirilor egiptene.[4] Admiterea unei asemenea teze nu înseamnă însă abandonarea concepției noastre fundamentale cu privire la hellenitatea profundă a romanului grec, la geneza sa în cîmpul culturii specifice Helladei antice.

## NOTE

[1] Gustave LEFEBVRE, *Romans et contes égyptiens de l'époque pharaonique*, Paris 1949.

[2] LEFEBVRE, *op. cit.*, pp. VII—VIII.

[3] LEFEBVRE, *op. cit.*, pp. XI și XVII.

[4] Într-o comunicare prezentată la 28 II 1970, în cadrul societății Ernest Renan din Paris, profesorul Pierre Grimal a demonstrat foarte convingător utilizarea directă a riturilor și povestirilor egiptene chiar și într-un roman latin, adică în *Măgarul de aur* al lui Apuleius.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

# BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ


1. PROBLEME GENERALE ALE GENULUI:

R.-M. ALBÉRÈS, *Istoria romanului modern*, traducere românească, București, 1968.
E. AUERBACH, *Mimesis, reprezentarea realității în literatura occidentală*, traducere românească, București, 1967.
P. DAIX, *Șapte secole de roman*, traducere românească, București, 1966.
E. M. FORSTER, *Aspecte ale romanului*, traducere românească, București, 1968.
G. LEFÈBVRE, *Romans et contes égyptiens de l'époque pharaonique*, Paris, 1949.
G. MASPERO, *Les contes populaires de l'Égypte ancienne*, Paris, 1882.
G. LUKÁCS, *Probleme des Realismus*, Berlin, 1955.
G. LUKÁCS, *La théorie du roman*, traducere franceză, Genève, 1963.
R. MUNTEANU, *Noul roman francez*, București, 1968.
E. PAPU, *Evoluția și formele genului liric*, București, 1968.
V. ȘKLOVSKI, *Construcția nuvelei și a romanului*, traducere românească, în *Secolul XX*, 1967, nr. V, pp. 121—130.
A. THIBAUDET, *Réflexions sur le roman*, Paris, 1938.
T. VIANU, *Începuturile realismului în antichitate într-o prezentare modernă*, în *Studii Clasice*, IV, 1962, pp. 349—358.
R. WELLEK—A. WARREN, *Teoria literaturii*, traducere românească, București, 1967.

2. ISTORIA SOCIETĂȚII ȘI A LITERATURILOR ANTICE:

P. AUBENQUE—J. M. ANDRÉ, *Sénèque*, Paris, 1964.
N. I. BARBU, *Istoria literaturii latine, de la 69 la 476 e.n.*, București, 1962.
G. BLOCH, *L'Empire, Romain évolution et décadence*, Paris, 1922.
I. BIEZUNSKA—MALOWIST, *Poglądy nobilitas okresu Nerona*, Varșovia, 1952.
J. P. CÈBE, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal*, Paris, 1966.
E. CIZEK, *Aspecte ideologice în literatura latină a epocii lui Nero*, în *Studii Clasice*, IV, 1962, pp. 221—240.
R. FLACELIÈRE, *Histoire littéraire de la Grèce*, Paris, 1962.
P. GRIMAL, *La civilisation romaine*, ed. a 4-a, Paris, 1964.
M. A. LEVI, *L'Impero Romano*, Torino, 1967, vol. I.

C. MARCHESI, *Storia della letteratura latina,* ed. a 8-a, Milano-Messina, 1957.
M. MARINESCU-HIMU, *Istoria literaturii greceşti (epoca elenistică şi romană),* Bucureşti, 1965.
E. PARATORE, *Storia della letteratura latina,* ed. a 8-a, Firenze, 1967.
G. CH. PICARD, *Auguste et Néron, le secret de l'Empire,* Paris, 1962.
R. PICHON, *Histoire de la littérature latine,* ed. a 9-a, Paris, 1924.
A. B. RANOVICI, *Elenismul şi rolul său istoric,* traducere românească, Bucureşti, 1953.
A. ROSTAGNI, *I Poeti alessandrini,* Torino, 1916.
A. ROSTAGNI, *Poesia ed estetica greca,* în *Rivista di filologia e di istruzione classica,* N. S., V, 1927, pp. 1 şi urm.
A. ROSTAGNI, *Genio greco e genio romano nella poesia,* în *Rivista di filologia e di istruzione classica,* N. S., VII, 1929, pp. 305 şi urm.
A. ROSTAGNI, *Storia della letteratura latina,* ed. a 3-a, revăzută de I. Lana, Torino, 1963.
M. ROSTOVTZEFF, *The Social and Economic History of the Hellenistic World,* ed. a 3-a, Oxford, 1959.
G. SCHEDA, *Studien zur Bucolischen Dichtung der Neronischen Epoche,* Bonn, 1969.
R. SYME, *La révolution romaine,* traducere franceză, Paris, 1967.

### 3. ROMANUL ANTIC ÎN GENERAL:

Q. CATAUDELLA, *La novella greca,* Napoli, 1957.
Q. CATAUDELLA, *Il romanzo classico,* Roma, 1958.
A. CHASSANG, *Histoire du roman et de ses rapports avec l'histoire dans l'antiquité grecque et latine,* Paris, 1862.
P. GRIMAL, *Romans grecs et latins,* Paris, 1958.
P. GRIMAL, recenzie la PERRY, *The Ancient Romances,* în *Latomus,* XXVI, 1967, pp. 840 şi urm.
H. HAZELTON HAIGHT, *Essays on Ancient Fiction,* New York, 1936.
R. HELM, *Der antike Roman,* Berlin, 1948.
J. LUDVIKOVSKI, *Le roman grec d'aventures. Étude sur sa nature et son origine,* Praga, 1925.
M. MENENDEZ y PELAYO, *Origines de la novella,* Santander, 1943.
R. MERKELBACH, *Roman von Mysterium in der Antike,* München, 1962.
R. MERKELBACH, *Inhalt und Form in symbolischen Erzählungen der Antike,* în *Eranos,* XXXV, 1966, pp. 145—175.

L. PEPE, *Lucio di Patrae o Aristide — Sisenna*, în *Giornale Italiano di Filologia*, XVI, 1963, pp. 111—142.
B. E. PERRY, *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origins*, Berkeley, 1967.
* * * articolul *Roman* din *Lexikon der alten Welt*, Zürich und Stuttgart, 1965 (redactat de R. MERKELBACH, R. HANSLIK şi C. ANDRESEN).
R. REITZENSTEIN, *Hellenistische Wundererzählungen*, Leipzig, 1907.
F. WEHRLI, *Einheit und Vorgeschichte der griechisch-römischen Romanliteratur*, în *Museum Helveticum*, XXII, 1965, pp. 133—154.
O. WEINREICH, *Fabel, Aretalogie, Novelle*, în *Sitzungsberichte Heidelb. Ak. Wissensch.*, VII, 1930—1931, pp. 53 şi urm.

4. ROMANUL GREC:

C. I. BALMUŞ, prefaţă la Longos, *Dafnis şi Hloe*, Bucureşti, 1956.
J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris, 1958.
M. BRAUN, *Griechischer Roman und hellenistische Geschichtschreibung*, Frankfurt, 1934.
A. CALDERINI, studiu introductiv la Caritone di Afrodisia, *Le avventure di Cherea e di Calliroe*, Torino, 1913.
P. CREŢIA, prefaţă la Longos, *Dafnis şi Cloe*, Bucureşti, 1964.
C. GALAVOTTI, *Frammento di Antonio Diogene*, în *Studi Italiani di Filologia Classica*, VIII, 1930, pp. 247—257.
K. KERENYI, *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*, ed. a 2-a, 1962.
B. LAVAGNINI, *Studi sul romanzo greco*, Messina, 1950.
J. MAILLON, prefaţă la Héliodore, *Les Éthiopiques*, Paris, 1935.
M. MARINESCU-HIMU, *Romanul grecesc „Etiopica" al lui Heliodor în traducere românească*, în *Hrisovul*, V, 1945, pp. 1—20.
M. C. MITTELSTADT, *Longus and the Greek Love Romance*, Stanford, 1964.
H. PETER, *Der Roman bei den Griechen*, în *Neues Schweizerisches Museum*, VI, 1866, pp. 1 şi urm.
R. PETRI, *Über den Roman des Chariton*, Erlangen, 1963.
B. E. PERRY, *The Metamorphoseon Ascribed to Lucius of Patrae*, Princeton, 1920.
R. M. RATTENBURY, studiu introductiv la Héliodore, *Les Éthiopiques*, Paris, 1935.
E. ROHDE, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, ed. a 4-a, Berlin, 1960.
J. SCHWARTZ, *Quelques observations sur des romans grecs*, în *L'Antiquité Classique*, XXXVI, 1967, pp. 536—552.
O. WEINREICH, *Der griechische Liebesroman*, ed. nouă, Zürich, 1962.
U. WILCKEN, *Ein neuer griechischer Roman*, în *Hermes*, XXVIII, 1893, pp. 161—193.

5. ROMANUL LATIN:

W. ARROWSMITH, *Luxury and Death in the Satyricon*, în *Arion*, V, 1966, pp. 304—331.

G. BRUGNOLI, *L'intitulatio del Satyricon*, în *Rivista di cultura classica e medioevale*, III, 1961, pp. 317—331.

R. CAHEN, *Le Satiricon et ses origines*, Paris, 1925.

L. CALLEBAT, *Mots vulgaires ou mots archaïques dans les Métamorphoses d'Apulée*, în *Pallas*, XI, 1962, pp. 115—121.

L. CALLEBAT, *L'archaïsme dans les Métamorphoses d'Apulée*, în *Revue des Études Latines*, XLII, 1964, pp. 346—361.

V. CIAFFI, *Struttura del Satyricon*, Torino, 1955.

V. CIAFFI, *Petronio in Apuleio*, Torino, 1960.

E. CIZEK, *Autour de la date du Satyricon*, în *Studii Clasice*, VII, 1965, pp. 199—207.

E. CIZEK, *Detașarea ironică, procedeu compozițional în Satyriconul lui Petroniu*, în *Studii Clasice*, VIII, 1966, pp. 171—181.

E. CIZEK, prefață la Seneca — Petroniu, București, 1967.

E. CIZEK, *À propos de la littérature classique au temps de Néron*, în *Studii Clasice*, X, 1968, pp. 148—157.

E. CIZEK, *La structure du temps et de l'espace dans l'Agricola de Tacite*, în *Helikon*, VII, 1968, pp. 238—249.

E. COCCHIA, *Romanzo e realtà nella vita e nell'attività letteraria di Lucio Apuleio*, Catania, 1915.

J. COLIN, *Apulée en Thessalie, fiction ou vérité*, în *Latomus*, XXIV, 1965, pp. 330—345.

A. COLLIGNON, *Étude sur Pétrone*, Paris, 1892.

E. COURTNEY, *Parody and Litterary Allusion in Menippean Satire*, în *Philologus*, XC, 1966, pp. 86—100.

A. DELL'ERA, *L'uso del diminutivo in Petronio*, în *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 1967, pp. 95—123.

B. C. DIETRICH, *The Golden Art of Apuleius*, în *Greece and Rom*, XIII, 1966, pp. 189—206.

E. DOBROIU, *Unele probleme ale documentării lui Petronius*, în *Analele Universității București*, seria filologie, XIII, 1964, pp. 145—177.

E. DOBROIU, *Formele insolite din vorbirea personajelor lui Petronius*, în *Studii Clasice*, VIII, 1966, pp. 155—169.

L. FRIEDLAENDER, prefață și note la Petronii *Cena Trimalchionis*, ed. a 2-a, Leipzig, 1906.

D. GAGLIARDI, *Spirito e forma nel romanzo di Apuleio*, în *Le Parole e le Idee*, 1964, pp. 229—238.

L. GARGANTINI, *Ricerche intorno alla formazione dei temi nominali nelle Metamorfosi di Apuleio*, în *Rendiconti dell'Istituto Lombardo*, Classe di Lettere, Scienze morale e storiche, XCVII, 1963, pp. 33—43.

S. JOURNAUD, *Apulée conteur. Quelques réflexions sur l'épisode de l'âne et de la Corinthienne*, în *Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis*, I, 1965, pp. 33—37.
P. A. MACKAY, *Klephtika. The Tradition of the Tales of Banditry in Apuleius*, în *Greece and Rome*, X, 1963, pp. 147—152.
P. A. MACKAY, *The Sin of the Golden Ass*, în *Arion*, IV, 1965, pp. 474—480.
A. MAIURI, *Petroniana*, în *Parola del Passato*, III, 1948, pp. 103—112.
A. MAIURI, *Ritorno a Petronio*, în *Le Parole e le Idee*, IV, 1962, pp. 241—246.
A. MARBACH, *Wortbildung, Wortwahl und Wortbedeutung als Mittel der Charakterbezeichnung bei Petron*, Giessen, 1931.
A. MARZULLO, *Elementi satirici e popolareschi nella Cena Trimalchionis*, în *Atti e Memorie dell' Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Modena*, Seria 4-a, 1959, pp. 175—227.
C. MORELLI, *Apuleiana I*, în *Studi Italiani di Filologia Classica*, XX, 1913, pp. 153 şi urm.
C. MORESCHINI, *La demonologia medio-platonica e le Metamorfosi di Apuleio*, în *Maia*, XVII, 1965, pp. 30—46.
N. I. NICULIȚĂ, prefață la Apuleius, *Măgarul de aur*, București, 1968.
E. PARATORE, *La novella in Apuleio*, Palermo-Roma, 1928.
E. PARATORE, *Il Satiricon di Petronio*, Florența, 1933.
L. PEPE, *Per una storia della narrativa latina*, Napoli, 1959.
P. PERROCHAT, *Mentalité et expression populaire dans la Cena Trimalchionis*, în *L'Information littéraire*, XIII, 1961, pp. 61—69.
C. RAITH, *Petronius ein Epikureer*, Nürnberg, 1963.
F. RITTER, *Zwei Werke des Petronius Arbiter*, în *Rheinisches Museum*, 1843, Z.I., pp. 561—572.
C. RONCAIOLI, *Il diminutivo e l'età di Petronio*, în *Giornale Italiano di Filologia*, 1961, pp. 1—27.
K. F. C. Rose, *The Autor of the Satyricon*, în *Latomus*, XX, 1961, pp. 821—825.
K. F. C. ROSE, *The Date of the Satyricon*, în *Classical Quartely*, XII, 1962, pp, 166—168.
K. F. C. ROSE, *Time and Place in the Satyricon*, în *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, XCIII, 1962, pp. 402—409.
K. F. C. ROSE, *Petroniana*, în *Latomus*, XXVI, 1967, pp. 130—138.
A. STEFENELLI, *Die Volksprache im Werk des Petron im Hinblick auf die romanischen Sprachen*, Viena, 1962.
A. F. SOCHATOFF, *The Purpose of Petronius Bellum Civile. A Re-examination*, în *Transaction and Procedings of the American Philological Association*, XCIII, 1962, pp. 449—458.
J. P. SULLIVAN, studiu introductiv la Petronius, *The Satyricon and the fragments*, Baltimore, 1965.

J. P. SULLIVAN, *The Satyricon of Petronius*, Bloomington-Londra, 1968.
J. P. SULLIVAN, *Petronius, Seneca and Lucan : A Neronian Literary Feud*, în *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, XCIX, 1968, pp. 453—467.
N. TERZAGHI, *Per la storia della satura*, Messina, 1943.
E. THOMAS, *Pétrone*, ed. a 3-a, Paris, 1912.
P. VALETTE, Studiu introductiv la Apulée, *Les Métamorphoses*, ed. a 2-a, Paris, 1956.
P. VEYNE, *Vie de Trimalcion*, în *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, XVI, 1961, pp. 213—247.
P. VEYNE, *La Sibylle dans la bouteille*, în Latomus, LXX, 1964, pp. 718—721.
P. VEYNE, *Le je dans le Satyricon*, în Revue des Études Latines, XLII, 1964, pp. 303—324.

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

# TABLA DE MATERII

INTRODUCERE . . . . . V
*NOTE* . . . . . IX

I. GENEZA ROMANULUI ANTIC
Contextul istoric şi condiţiile literare în care apare romanul grec, Preromanele, Speciile şi modalităţile caracteristice romanului grec . 1
*Note* . . . . . 14

II. PRIMELE ROMANE GRECEŞTI
Cronologia şi inceputurile romanului grec. Subiectele primelor romane greceşti. Structura primelor romane greceşti . . . . . 17
*NOTE* . . . . . 35

III. PRINCIPALELE ROMANE EROTICE GRECEŞTI
Iamblichos şi Xenofon din Efes. Longos. Heliodor Achilleus Tatios şi *Istoria lui Apollonius rege al Tirului.* Structura principalelor romane greceşti. Organizarea mijloacelor de expresie . . . . . 38
*Note* . . . . . 73

IV. ROMANELE GRECEŞTI ISTORIC ŞI UMORISTICE
Dezvoltarea romanului în secolele al II-lea şi al III-lea. e.n. Romanul istoric. Lucius din Patrai. Pseudo-—Lucian şi Lucian. Structura romanului umoristic . . . . . 77
*Note* . . . . . 94

V. ROMANUL LATIN AL CONDIŢIEI UMANE
Romanul latin, roman al condiţiei umane. Geneza romanului latin. Arhetipurile . . . . . 97
*Note* . . . . . 108

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

VI. PETRONIU

Enigmele *Satyriconului* — Subiectul și arhetipurile romanului. Structura universului lui Petroniu. Tripologia personajelor. Procedeele compoziționale. Umorul lui Petroniu. Limba *Satyriconului* . . . . . 105

*Note* . . . . . 143

VII. APULEIUS

Creația și conținutul *Măgarului de aur*. Arhetipurile lui Apuleius. Bivalența structurală a *Măgarului de aur*. Personaje și situații. Organizarea compoziției și a stilului. Petroniu și Apuleius . . . . . 148

*Note* . . . . . 186

VIII. SOARTA FORMULELOR ROMANEȘTI ANTICE

Romanele necunoscute și așa-numitul roman creștin. Influența romanelor antice asupra succesoarelor medievale și moderne. Continuitate și discontinuitate în evoluția genului . . 191

*Note* . . . . . 20

IX. CONCLUZII — CELE DOUĂ SISTEME ROMANEȘTI 203

Note . . . . . 208

ANEXA — ROMANUL GREC ȘI ORIENTUL APROPIAT 209

*Note* . . . . . 212

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

TIPARUL EXECUTAT LA
ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „13 DECEMBRIE 1918"
Coli de tipar: 14,50; comanda nr. 716

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În colecția „STUDII"

Au apărut:

VERA CĂLIN
Alegoria și esențele
ARAM M. FRENKIAN
Înțelesul suferinței umane la Eschil, Sofocle și Euripide
MIHAI GRAMATOPOL
Moira, mythos, drama
UMBERTO ECO
Opera deschisă
HUGO FRIEDRICH
Structura liricii moderne
V. I. PROPP
Morfologia basmului
ROMUL MUNTEANU
Farsa tragică
EDGAR PAPU
Fețele lui Ianus
ALBERT BÉGUIN
Sufletul romantic și visul
JOHAN HUIZINGA
Amurgul Evului Mediu
I. M. LOTMAN
Lecții de poetică structurală
MARCEL RAYMOND
De la Baudelaire la suprarealism

Sub tipar:

SILVIAN IOSIFESCU
Construcție și lectură
PIERRE FRANCASTEL
Figura și locul
NORTHROP FRYE
Anatomia criticii
HERBERT READ
Originile formei în artă
LIONELLO VENTURI
Istoria criticii de artă
RENÉ WELLEK
Conceptele criticii

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE

RON 5,00

BUCHAREST UNIVERSITY LIBRARY

Născut în 1932, EUGEN CIZEK a studiat filologia clasică la Universitatea din București. De la terminarea studiilor (1955) a început să lucreze în cadrul catedrei de filologie clasică a Universității din București, unde funcționează în prezent în calitate de conferențiar. În 1968 și-a luat doctoratul cu o teză asupra controverselor ideologice din epoca lui Nero, sub tipar în colecția belgiană *Roma Aeterna*. A publicat o serie de studii despre Seneca, Suetoniu, Tacit, Petroniu și alți autori latini, în reviste de specialitate ca *Studii Clasice*, *Analele Universității București*, *Helikon* (Italia) și a participat prin comunicări la mai multe congrese științifice internaționale. Menționăm îndeosebi *Despre redactarea dialogului De uita beata*, *Sur la composition des Vitae Caesarum de Suétone*, *La structure du temps et de l'espace dans l'Agricola de Tacite* etc. A publicat diferite prefețe la traduceri din autorii latini, a îngrijit și a prefațat reeditarea traducerii lui E. Lovinescu din *Eneida* lui Vergiliu și a tălmăcit în limba română *Satyriconul* lui Petroniu în „Biblioteca pentru toți" (1967).

Lei 7,75